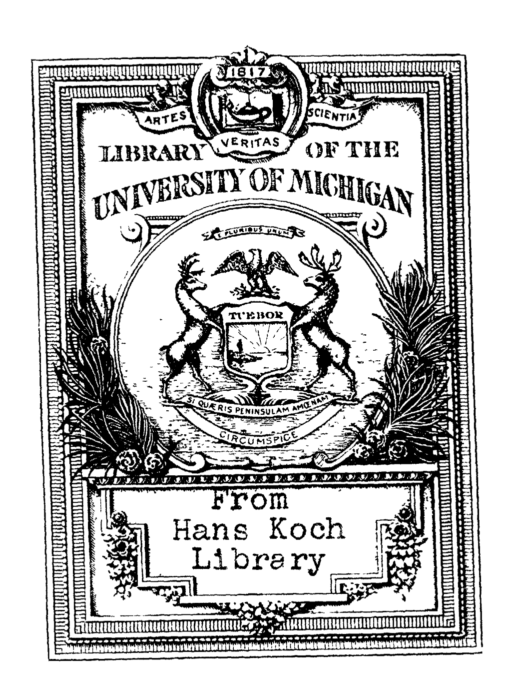
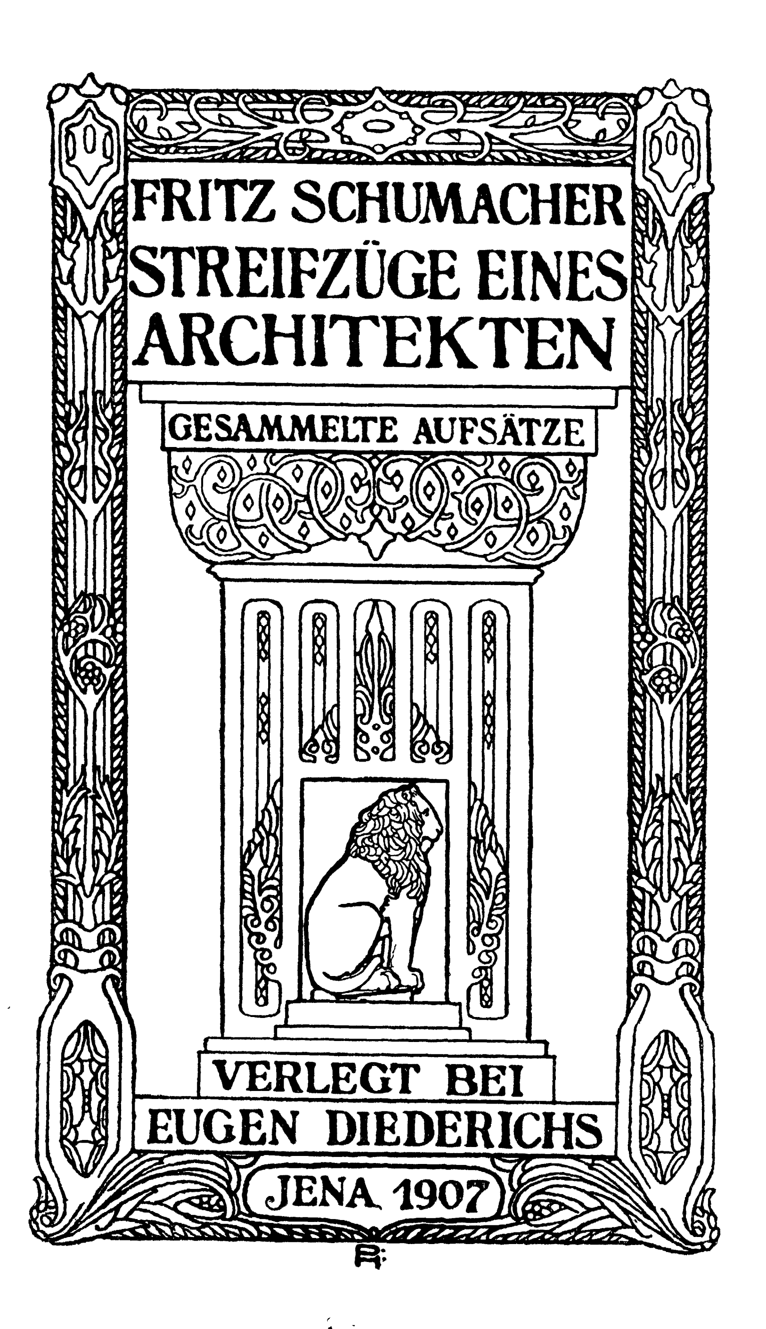
FRITZ SCHUMACHER

STREIFZÜGE EINES ARCHITEKTEN

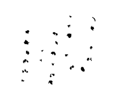

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE
From
Hans Koch
Library



Oberbaudirektor Dr. Fritz Schumacher


FRITZ SCHUMACHER
STREIFZÜGE EINES ARCHITEKTEN
GESAMMELTE AUFSÄTZE
VERLEGT BEI
EUGEN DIEDERICHS
JENA 1907

VON DIESEM BUCHE WURDEN 20 ABZÜGE ZUM PREISE VON FÜNFZEHN MARK FÜR JEDES EXEMPLAR AUF ECHT BÜTTENPAPIER HERGESTELLT/IN GANZPERGAMENT GEBUNDEN UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT



VORWORT

Die nachfolgenden Aufsätze sind entstanden in den bewegten Zeiten künstlerischen Gärens, mit denen das zwanzigste Jahrhundert begann.

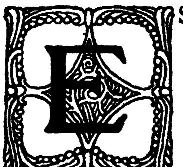
Schon nach jenen ersten Jahren der jungen Bewegung, die noch in das vergangene Jahrhundert fielen, konnte man deutlich sehen, daß es mit dem bloßen Vorwärtsstürmen nicht getan war.

Wenn man einem eigenen künstlerischen Ausdruck für seine Zeit nachstrebte, so konnte man das nicht, indem man einfach die Wurzeln früherer künstlerischer Kulturäußerungen abschnitt, sondern es galt, sorgfältig zu sichten, wo die ewigen Zusammenhänge liegen, die sich niemals lockern lassen, und wo die Eigentümlichkeiten einsetzen, die neuer Gestaltung bedürfen.

Besonders wenn das neue Wollen von dem beweglicheren Gebiet kunstgewerblicher Betätigung auf das verantwortungsvollere Gebiet der Architektur überzugehen beginnt, ist diese Unterscheidung nötig, und das mag es erklären, daß gerade ein Architekt Hand in Hand mit eigenen praktischen Versuchen sich getrieben fühlte, die Grundlagen, auf denen er arbeitete, sich auch theoretisch klar zu legen.

DRESDEN/WEIHNACHTEN 1906

GOETHE UND DIE ARCHITEKTUR



S mag im ersten Augenblick etwas pedantisch erscheinen, wenn ein Architekt nichts Besseres zu tun weiß, als seinen Goethe, der doch gewiß zu anderen Anregungen da ist, unter die Lupe architektonischer Betrachtung zu nehmen. — Aber es scheint etwas wie ein unbewußter Zwang zu sein, der unwillkürlich dazu führt, künstlerisches Schaffen anderer Art unter dem Gesichtswinkel des eigenen Tuns zu empfinden.

Fast jeder Mensch, in dem Musik ein künstlerisches Mitschwingen der Erregung zu erzeugen vermag, kann beobachten, daß er als Inhalt dieser Erregung etwas verspürt, das seiner eigenen künstlerischen Anlage entfließt, und so entstehen als Begleiterscheinung des Tones beim einen Farbenempfindungen, beim andern Formvorstellungen, beim dritten ethische Reflexionen, und nur bei demjenigen, bei dem das spezifische Tonempfinden das Maximum seiner Kunstfähigkeit bedeutet, dürfte Musik ohne Begleiterscheinung Musik bleiben.

Etwas Ähnliches, wenn auch weniger deutlich Erkennbares, spielt wohl auch allen anderen Künsten gegenüber in den Genuß herein, und so entsteht eine Art Unterströmung feiner Natur, die alle diejenigen

Regungen besonders empfinden läßt, die zur eigenen Welt herüberführen.

Für denjenigen also, dessen ganzes Verhältnis zur Außenwelt mit architektonischem Empfinden gesättigt ist, wird das Architektonische, das in einer anderen Kunstleistung steckt, instinktiv empfunden werden. Bei jeder Kunst ist ja etwas von allen anderen Künsten, in jeder ist etwas Poetisches, etwas Musikalisches, etwas Architektonisches, und auf diese Elemente bezieht sich das Spezialinteresse von dem wir reden. Nicht bloß auf wirklich Gebautes und seine Beurteilung, sondern auch auf den architektonischen Geist in der Gruppierung, Disposition, Linienführung eines Gemäldes, auf den Aufbau eines Satzes in der Musik, auf den Stil der Sprache oder auf die Struktur eines dramatischen oder epischen Gefüges in der Poesie.

Kurz, diese unwillkürliche künstlerische Fachbrille, mit der eine Kunst die andere betrachtet, ist nicht aus so ganz einfach geschliffenen Gläsern konstruiert, und wenn wir diese subtilere Seite der architektonischen Betrachtung Goethe gegenüber durchführen wollten, so würden wir gewiß eine reiche Ausbeute von Gesichtspunkten entdecken. Wenige Dichter haben so bewußt architektonisch gearbeitet wie er. Wenn man die strengen „Schemata“ betrachtet, nach denen nicht nur jede größere Dichtung, sondern jedes zufällig erscheinende Gedichtchen, jeder Aufsatz und jede Kritik sich aufbaut, so staunen wir über die Sicherheit,

mit der hier auf breitem allgemeinen Fundament die stützenden Mauern errichtet sind, die dekorativen Effekte klar verteilt werden, und schließlich das Ganze zu einer prägnanten Silhouette zusammengeschlossen wird.

Aber gerade, wo wir bei Goethe dieses latente architektonische Gefühl in so hohem Grade empfinden, gerade wo er der Vater so architektonischer Aufbauten wie „Tasso" und „Iphigenie", wie „Erlkönig" und „Hermann und Dorothea" ist, kann man im ersten Augenblick um so erstaunter sein, von Beziehungen zu wirklicher Architektur oder von architektonischen Schilderungen in Goethes Schöpfungen verhältnismäßig so wenig zu entdecken.

Es ist keine Frage, daß zunächst in Goethes dichterischem Schaffen architektonische Elemente als Hilfsmittel des künstlerischen Ausdrucks auffallend zurücktreten. In seinen Dichtungen spielt Architektur eine sehr geringe Rolle.

Das ist so gemeint: während viele Dichter uns z. B. in ihren szenischen Bemerkungen ein deutliches Bild geben von der architektonischen Umgebung, in der irgend eine Handlung spielt, während sie sozusagen einen förmlichen Situationsplan vor unserem geistigen Auge entrollen, begnügt sich Goethe fast ausnahmsweise mit den lakonischsten und allgemeinsten Ortsangaben: „ein Tempel", — „eine Straße", — „Marktplatz", — „Studierzimmer", das ist alles. Es reizt ihn augenscheinlich nicht, die

Wirkung des architektonischen Milieus in die Mittel seines künstlerischen Ausdrucks hereinzubeziehen. Sogar in seinen Romanen bleibt diese Seite des Phantasiebildes seltsam verschwommen. Wo, wie in den „Wahlverwandtschaften“, eine bauliche Tätigkeit wie die Anlage des Parks und die Ausgestaltung der Kapelle unmittelbar in die Handlung des Romans hereingreift, werden wir natürlich mit aller Genauigkeit orientiert, aber gerade dieser Genauigkeit gegenüber ist es auffallend, daß das Herrenhaus, das in dieser so außerordentlich detailliert geschilderten Umgebung doch den Schauplatz der Ereignisse bildet, ein ganz schattenhaftes Gebilde bleibt. Besonders aber fällt es im „Wilhelm Meister“ auf, wie alle Ereignisse eigentlich auf völlig neutralem Grunde spielen. Wir kommen wohl mit Wilhelm in neue Städte, aber wir sehen sie nicht, nie begleiten wir ihn eine Straße herunter, nie wird uns der Charakter des Milieus durch jene unwillkürlichen Kleinigkeiten klar, die der Dichter einstreut, wenn er den Vorgang in bestimmt identifizierter Umgebung gesehen wissen will. Bei Goethe bleibt das Interesse an der Persönlichkeit vollständig die Hauptsache.

Die drei Bauten, welche in den Lehrjahren mit bestimmterem Gesicht hervortreten, das Schloß des Grafen, das Landhaus Theresens und das Schloß Nataliens, werden uns eigentlich wohl nur geschildert, um durch ihren Typus die Persönlichkeit des Besitzers zu charakterisieren; der malerisch gruppierte Luxus-

bau, das einfach-zweckmäßige Landhaus und die großzügige Monumentalanlage kommen uns als solche zum Bewußtsein, als Hintergrund der Handlung verschwinden sie dann schnell wieder. Dasselbe tritt in den Wanderjahren hervor, nur noch auffälliger, weil hier schon durch die Fabel, die Wilhelm Meister stets nach drei Tagen den Schauplatz zu ändern zwingt, die stets wechselnde Umgebung besonders wichtig und vordrängend wird. Aber während uns jedesmal die veränderte Umgebung in den Charakteren ohne weiteres sicher und bestimmt einleuchtet, ist gerade hier, wo vom örtlichen Schauplatz vielfach die Rede ist und manch wunderbares Bauwerk uns geschildert wird, ein abstraktes Nebelbild das Resultat; ja bei der Schilderung jener idealen Künstler-Kolonie, die den Gedanken eines kollektivistischen Kunst- und Kultur-Staates in so interessanter Weise zur Darstellung bringt (Wilh. Meisters Wanderjahre. Neuntes Kapitel. Cotta 1894. Bd. 18), glauben wir einfach nicht an das reale Vorhandensein der geschilderten Umgebung, sie bleibt ein Schema.

Wir könnten also an Goethes lebendigem Interesse für Architekturwirkungen irre werden, wenn wir nur die Rolle betrachten wollten, die architektonische Momente in Goethes Dichtungen spielen. Eigentlich alle anderen Künste steuern als begleitende Elemente mehr Ingredienzien zur Abrundung einer Goetheschen Schöpfung bei.

Dieser Eindruck würde vollständig falsch sein.

Blicken wir im Gegensatz zu den Dichtungen auf Goethes beschreibende und kritische Schriften, so werden wir bald sehen, daß weit über einige allgemein-bekannte Architektur-Gedanken Goethes heraus, weit heraus über sein bekanntes Interesse für den Straßburger Dom oder Palladios Bauten, ein tiefes Eingehen und detailliertes Interesse für architektonische Grundfragen und architektonische Spezialfragen durch Goethes ganzes Leben hindurchgeht. Und nicht nur solch ein theoretisches Interesse, sondern — es ist fast überflüssig, das zu sagen, — wenn er uns architektonische Hintergründe geben will, wenn er uns etwa in Wahrheit und Dichtung in sein Vaterhaus oder nach Ösers Wohnung in der alten Pleißenburg führt, oder wenn er uns in den Lehrjahren das monumentale Treppenhaus in Nataliens Schloß betreten läßt, da sehen wir mit wenigen Meisterstrichen die ganze Umgebung vor uns; Goethe kann ein architektonisches Milieu mit jener Sicherheit schildern, die nur einem natürlich-lebendigen Sinn für das Dargestellte zu entfließen vermag. Wenn wir also verhältnismäßig so wenig Wert auf Milieuschilderung, — Landschaftliches ausgenommen, — gelegt sehen, so muß das mit vollem Bewußtsein geschehen sein. Die psychologischen Fäden liegen für Goethe so im Vordergrunde des Interesses, daß jede äußerliche Zustandsschilderung, auf die wir heute als Folie und Parallelerscheinung des Inneren so großen Wert zu legen pflegen, zurücktritt und nur wie ein stilisierter Hinter-

grund erscheint. Was Goethe in einem Idyll wie „Hermann und Dorothea“ für angemessen findet, nämlich die ganze Umgebung in liebevollster Kleinmalerei vor uns erstehen zu lassen, das behandelte er bei den großzügigen Problemen seiner Romane und Dramen mit jenen unbestimmten Pinselstrichen, mit denen die Porträtisten der reifen Renaissance dem Ausdruck des Porträtkopfes zuliebe ihre Hintergründe markieren: statt eines bestimmten charakteristischen Raumstücks, wie Mittelalter und Frührenaissance sie bei ihren Porträts lieben, sehen wir den allgemeinen Begriff einer Säule oder eines Vorhangs oder nur luftige Schattierungen.

So macht es auch Goethe, wenn er Menschen malt.

Um Goethes Verhältnis zur Architektur etwas fester zeichnen zu können, müssen wir uns zunächst, ehe wir seinen Standpunkt gegenüber historischen Architekturerscheinungen und ihren Stilarten betrachten, uns klar zu machen versuchen, welche Auffassung Goethe überhaupt von der Architektur als Kunstbetätigung hatte. Worin liegen die ästhetischen Mittel, durch welche diese Kunst zu uns spricht? Welcher Wirkungen ist sie fähig? Welche Bedeutung hat sie dadurch im Reiche ästhetischen Ausdrucks? — das sind Fragen, die der Architektur gegenüber im Durchschnitt weit weniger gestellt und noch viel weniger beantwortet werden, wie bei den anderen Künsten.

Goethe suchte sie sich zu beantworten. Er faßt die Architektur auf als eine besondere Form, in welcher der Rhythmus auf den Menschen einwirkt. Von ihm stammt das bekannte Wort, daß Baukunst erstarrte Musik sei. Eckermann hat es uns überliefert und Goethe setzt hinzu: „die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe.“ (Ausgabe Diederichs. I. S. 415.) — Diese Vorstellung hat ihn tiefer beschäftigt, als der Reiz eines gelegentlichen Gedankenspiels.

„Diesen Saal erbaut ich, dem Willen des Vaters gehorsam
Nach dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges“

sagt Hephästos in der „Achilleis“ (Cotta, Bd. 5, S. 79), und wir sehen, wie hier der Vergleich in der Phantasie des Dichters bereits zu einer aktiven Betätigung umgedreht wird: der Dichter denkt sich Musik geradezu als Erzeugerin der rhythmischen Harmonien im festen Materiale.

„Man denke sich Orpheus,“ — führt er in den Sprüchen in Prosa aus (Cotta, Bd. 4, S. 205), — „der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Orte niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit

gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksmäßig gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straße anfügen. An wohlschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen.

„Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teihaftig. — — —

„Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewußt in der Wüste eines düsteren Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zumute, als wenn er Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müßte, Bärentänzen und Affensprüngen beizuwohnen."

Goethe hätte nur diese Worte über Baukunst zu schreiben brauchen und er würde zu denen gehören, die das innere Wesen dieser Kunst am größten und edelsten erfaßt haben. Er sieht in ihr nicht etwa nur ein beliebiges Mittel künstlerischen Genusses, sondern eine erzieherische Kulturmacht, die um so gewaltiger wirkt, weil sie ihren Einfluß auf den

Menschen ausübt, ohne daß er sich dessen bewußt zu werden braucht. Goethe berührt damit eines der tiefsten Geheimnisse der Architektur, jene heilige Stimmungsmacht, deren sie in ihren wahrhaft künstlerischen Werken fähig ist, weil der Beschauer ihre Wirkung wohl empfindet, Grund und Absicht dieser Wirkung aber nicht durchschaut. Und aus dieser ungewöhnlichen Macht unbewußten Einflusses, die der Architektur gegeben ist, zieht Goethe sogleich seine Konsequenzen: überall, wo er nur Gelegenheit hat, weist er auf die erzieherisch - künstlerische Wichtigkeit der Stadtanlage hin und macht sogar den Vorschlag, wo dergleichen verfehlt ausgeführt sei, noch hinterdrein Pläne zu machen, wie es richtig hätte ausgeführt werden müssen, da vielleicht für kommende Zeiten noch ein Nutzen daraus zu ziehen sei. So wichtig erscheint ihm der Charakter öffentlicher Anlagen. (Vergl. Schweizerreise 1797. Bd. 25, S. 29 ff. Wahrheit und Dichtung. Bd. 20, S. 412. Ital. Reise. Bd. 22, S. 106.)

Aber auch für den Schaffenden ergeben sich Folgerungen aus dieser verantwortungsvollen Bedeutung der Architektur: „Der Bauende soll nicht herumtasten und versuchen; was stehen bleiben soll, muß recht stehen, und wo nicht für die Ewigkeit doch für geraume Zeit genügen. Mag man doch immer Fehler begehen, — bauen darf man keine“ — so heißt es in den Wanderjahren (Bd. 18, S. 272) bei Gelegenheit der Beschreibung jener eigentümlichen

Versuchswerkstätten für ästhetische Kultur, die Goethe sich ausmalt, einer Werkstättenkolonie, die den jungen Schülern aller anderen Künste vor allem Spielraum geben soll, um zu versuchen und am Versuch zu lernen, und die nur dem Architekten gegenüber die harte Forderung stellt: wenn Du wirklich baust, muß die Zeit des Versuchens für Dich vorüber sein; was Du gibst darf nicht versucht, sondern muß geklärt sein. Die Wirklichkeit tut das auch, sie verlangt, um die große Kulturaufgabe der Architektur würdig durchzuführen, eine besondere Kraft der Selbstzucht bei dem Schaffenden; die Architektur ist für ihren Schöpfer die entsagungsvollste aller Künste, und es ist für den fein wägenden Sinn Goethes sehr bezeichnend, daß ihm das besonders auffällt. Noch nach einer anderen Seite hin hat er das bemerkt: „der Baukünstler vor allem“, — sagt er in den „Wahlverwandtschaften“ (Bd. 19, S. 149), — „hat (hierin) das wunderlichste Schicksal. Wie oft wendet er seinen ganzen Geist, seine ganze Neigung auf, um Räume hervorzubringen, von denen er sich selbst ausschließt.“ — Da hat der schaffende Mensch mit dem Schaffenden gefühlt und er fand: bei aller Macht, die der Baukünstler ausübt, bleibt ihm die äußere persönliche Genugtuung an seinem Werke weit mehr versagt, als dem Maler, dem Dichter, dem Musiker; sein eigen Werk erdrückt ihn oder schiebt ihn beiseite je populärer es wird.

Aber all das sind schließlich nur die indirekten

Seiten der Architekturwirkung. Jene Vision aber vom Orpheus, der eine Stadt ersingt, berührt auch die Frage der direkten ästhetischen Wirkung eines Architekturwerkes. Goethe sieht sie, wie gesagt, in der in Masse gebundenen Form eines Rhythmus, — konkreter gesprochen, in der Verteilung der Massen eines Bauwerks und dem Verhältnis dieser Massen untereinander. Er sieht Bauwerke stets zuerst an auf ihre Proportionen, dann erst kommt das Detail, die Form, das Motiv. In jenem wunderbaren Hymnus auf das Straßburger Münster, — „Von deutscher Baukunst" (Bd. 30, S. 145) — spricht er immer wieder vom „Geist der Massen", vom „Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herum wälzt," — er spricht von den „großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt, — wie in Werken der ewigen Natur bis aufs geringste Fäserchen alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen".

Und wie er die griechischen Tempel in Sizilien zum ersten Male sieht, da gilt das erste Gefühl, das er ausdrückt, der Verschiedenheit der Proportionen, die wahrlich nicht sofort erkennbar, diesen scheinbar so gleichen dorischen Gebilden ihre Individualität gibt. „Wie Göttergestalt zu Riesenbild" scheint ihm der Konkordientempel in Girgenti zum Tempel in

Pästum sich zu verhalten (Bd. 22, S. 162). Immer ist es dieser Grundfaktor architektonischer Wirkung, den er in den Vordergrund schiebt, und wie selbstverständlich diese so vielen leider verschlossene Seite der Architektur auf ihn wirkte, sehen wir besonders deutlich, wenn er gelegentlich in der „Italienischen Reise“ von seinen architektonischen Spaziergängen in Rom spricht: „Man wird begreifen, wie sich Geist und Aug entzücken müssen, wenn man unter jeder Beleuchtung diese vielfachen horizontalen und tausend vertikalen Linien unterbrochen und geschmückt wie eine stumme Musik mit den Augen auffaßt, und wie alles was klein und beschränkt in uns ist, nicht ohne Schmerz erregt und ausgetrieben wird. Besonders ist die Fülle der Mondscheinbilder über alle Begriffe, wo das einzelne Unterhaltende, vielleicht störend zu nennende durchaus zurücktritt und nur die großen Massen von Licht und Schatten ungeheuer anmutige, symmetrisch harmonische Riesenkörper dem Auge entgegen tragen.“ (Bd. 12, S. 101, vergl. Bd. 30, S. 149 unten.)

Dies Gefühl für die Massenwirkung gegenüber dem Detail ist die Vorbedingung zum lebendigen Gefühl für das Organische in einem Bauwerke. Das Gefühl für das Organische aber ist der Baukunst gegenüber eine weitere Stufe des Erkennens, denn es handelt sich hierbei um die Erkenntnis vom Zusammenhang jener ästhetischen Grundgestaltung der Massen mit den praktischen Anforderungen. Nur wer es vermag,

von jener künstlerischen Würdigung der Harmonien nun auch noch vorzudringen zum Erkennen, wie diese Harmonien gewonnen sind aus Anforderungen und Bedingungen, die ursprünglich nichts mit dieser Gefühlsseite, sondern lediglich mit praktischen Gesichtspunkten zu tun haben, kann sagen, daß er den Kern einer architektonischen Schöpfung begriffen hat.

Unter manchen anderen einzelnen Bemerkungen gibt uns Goethe eine Stichprobe für diese Art des organischen Erkennens in der wundervollen Kritik, die er an seinem Liebling Palladio trotz aller Schwärmerei übt. (Bd. 22, S. 73.) Er fühlt sehr deutlich, daß bei Palladios Werken oftmals ein viel zu großes architektonisches Motiv auf viel zu kleine praktische Verhältnisse angewandt ist, — daß Motiv und Organismus des Baues nicht aus gleichem Bedürfnis entstanden sind. Er findet die psychologische Erklärung in jenem Idealismus des Künstlers, der in jeder Aufgabe ein Stück des monumentalen Architekturideals, das ihm vorschwebt, verwirklichen will. „Und so hat er das größte Bild, das er in der Seele trug, auch dahin gebracht, wo es nicht ganz paßte, wo er es im einzelnen zerknittern und verstümmeln mußte."

Goethe rührt damit an den Punkt, der für viele kommende Geschlechter, die Palladio und seine Verwandten zum Vorbild nahmen, zum Verhängnis wurde, sie suchten bei jeder Aufgabe ein Stück abstrakten Monumentalideals zu verwirklichen, statt einfach

und natürlich aus dem bescheidenen Organismus, der gerade vorlag, ihre Formensprache zu entwickeln. Und da sie nicht so genial wie Palladio eine Formensprache durchzusetzen verstanden, die aus einer Riesenwelt ins Alltägliche gepreßt wurde, so kamen jene Epochen kümmerlicher Pseudo-Monumentalität, an deren Ausläufern unsere Großstädte noch kranken. Es ist sehr charakteristisch, daß Goethe diese Gefahr wittert und sie berührt. Es bestätigt uns, daß er zu denjenigen Menschen gehört, die in einer unter Laien ganz ungewöhnlichen Weise Fühlung mit dem Wesentlichen in der Baukunst hatten.

Dieses tiefe Verständnis Goethes für das eigentliche Wesen architektonischer Wirkung ist vielleicht deshalb bisher wenig beachtet und hervorgehoben worden, weil seine Stellungnahme einzelnen Bauschöpfungen und ihrem historischen Stilcharakter gegenüber allzustark in den Vordergrund trat. Diese historisch gefärbte Seite des Verhältnisses eines Menschen zur Architektur ist erst von sekundärer Bedeutung im Vergleich zu der eben betrachteten Fähigkeit, den Kern der Wirkung eines architektonischen Kunstwerks fassen und verstehen zu können. Es ist verhältnismäßig gleichgültig, ob man in der Antike, der Gotik oder im Barock die Anforderungen an die Architektur als Kunst vorzugsweise verwirklicht sieht, — das ist individuelle Neigung, in Wahrheit ist diese Verwirklichung überall da geschehen,

wo ein Meister mit rein architektonischen Mitteln ein Kunstwerk schuf. Es ist ebenso wie in den anderen Künsten eine Frage der Persönlichkeit und nicht des Zeitstils. Bei den anderen Künsten ist das einem jeden klar, wenn man es auch der Architektur gegenüber als selbstverständlich annimmt, wenn man erst allgemein den Gegensatz in der Architektur nicht in Stil gegen Stil, sondern in Meisterwerk gegen Pfuschwerk sieht, wird man dem allgemeinen Verständnis für Baukunst im Publikum einen großen Schritt näher gekommen sein.

Goethes Verhältnis den historischen Stilen gegenüber ist also ein Thema, das uns erst in zweiter Linie von Interesse scheint, aber auch diese Seite ist in der Art, wie sie sich in Goethes Leben entwickelt hat, sehr interessant und lehrreich.

Es ist durchaus nicht immer das gleiche Verhältnis gewesen, das Goethe den historischen Stilen gegenüber einnahm, im Gegenteil die Kurve von Liebe und Abneigung bewegt sich einzelnen Stilen gegenüber lange Zeit in höchst lebhaften Schwingungen, um erst später zu einer ruhigen stetigen Linie objektiver Schätzung zu werden. Es spiegelt sich hier die Innenentwicklung, die Goethe als Mensch durchmacht.

Die erste leidenschaftliche Zuneigung ergreift Goethe in den Zeiten des Götz 1773 zur deutschen Gotik. Ein glänzenderer Dithyrambus ist vielleicht nie einem Bauwerke gewidmet worden, als Goethe ihn in seinem Aufsatz „Von Deutscher Baukunst“

(Bd. 30, S. 145) dem Straßburger Münster weiht. Voreingenommen tritt er dem Werke entgegen. „Unter die Rubrik Gotisch gleich dem Artikel eines Wörterbuchs häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Mit welch unerwarteter Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat: ein ganzer großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei. — —“ oder:

„Deinem Unterricht dank ichs, Genius, daß mirs nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und Gott gleich sprechen kann: es ist gut.“

Und zwei Jahre später, 1775, spricht er am Grabe des Münster-Erbauers Erwin von Steinbach folgendes Gebet: „Du bist eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und geflickt. — — Wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung wird in der Seele reg, was auch Schöpfungskraft in ihr ist.“ (Bd. 30, S. 159.) Größere Worte lassen sich schwer für einen Kunsteindruck finden.

Damals hält Goethe noch, wie seine Zeitgenossen, die Gotik für den spezifisch deutschen Stil der

Baukunst, aber dies nationale Element fällt nicht ins Gewicht gegenüber der unmittelbaren Begeisterung. Diese Begeisterung wäre nicht von jugendlicher Echtheit, wenn sie nicht auch ein Objekt suchte, an dem sie sich kämpfend beweisen kann; Goethe findet es in der „welschen" Kunst. Er eifert gegen die Allherrschaft der Säule, die mit dem Wohnbau nichts zu tun haben soll, er empört sich gegen die Art, wie die Renaissance „eingemauerte Säulen", so nennt er die Dreiviertelsäule, benutzt zur Gliederung der Wandfläche, er spottet über die Architekten, die treu nach den Maßrezepten überlieferter Ordnungen arbeiten. „Krochst an den mächtigen Resten Verhältnisse zu betteln, flickest aus den heiligen Trümmern Dir Lusthäuser zusammen und hältst Dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil Du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest Du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über Dich gekommen, die Du anstauntest, Du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie es taten und es schön ist; notwendig und wahr hättest Du Deine Pläne geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen." (Bd. 30, S. 147.)

Ist es nicht als hörte man den Weckruf schallen, der neu durch unsere Zeiten geht.

Diese Begeisterung für die Gotik, die Goethe als das Organische erscheint gegenüber den Stilen, die von der Antike abgeleitet sind, erhält ihren ersten

Stoß, als Goethe in Mannheim den Abguß eines Kapitäls vom Pantheon sieht. „Ich fand, daß mein Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfing.“ (Wahrheit und Dichtung, Bd. 21, S. 62.) Und immer mehr wird durch das enthusiastische Versenken in die Antike dieser Glaube vernichtet, bis er umschlägt in völlige Mißachtung.

„Das ist freilich etwas anderes,“ sagt er in der Italienischen Reise (Bd. 22, S. 79), „als unsere kauzenden, übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Ziererereien, etwas anderes als unsere Tabakspfeifen-Säulen, spitze Türmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun Gott sei Dank auf ewig los.“ Und in einem Aufsatz, in dem er die Entwicklung der griechischen Tempel behandelt („Baukunst“, Bd. 30, S. 164), heißt es 1788 zum Schluß: „Leider suchten alle nordischen Kirchenverzierer ihre Größe in der multiplizierten Kleinheit.“ Goethe ist in ein Stadium getreten, wo er der Antike nicht huldigen kann, ohne zugleich seiner früheren Freundin, der Gotik, sein Mißfallen auszudrücken.

Er ist sie doch nicht „auf ewig los“ geworden. Später, als sein Urteil ruhiger wurde, zeigte es sich, daß in Wahrheit die Gotik in Goethes Augen nicht aus inneren Gründen in sich zerfallen, sondern nur vom blendenderen Glanze, den die Antike auf ihn ausübte, überstrahlt war. Als er 1814 auf einer Reise am Rhein wieder ins Bereich Gotischer Herrschaft kommt, ist ihm der Kölner Dom „ein Wunderwerk gegründet auf die höchsten

christlich-kirchlichen Bedürfnisse, so genial als verständig gedacht, durch vollendete Kunst und Handwerk ausgeführt," und er ist ein eifriger Kämpfer für die Vollendung dieses Baues (vergl. auch Wahrheit und Dichtung, Bd. 21, S. 197 unten). Lebhaft gibt er sein Interesse für den Plan kund, auch die Denkmäler älterer deutscher Baukunst in Aufnahmen zu sammeln (S. 224), und die alte Institution der Bauhütten und die damit verbundene handwerkliche Überlieferung finden bei ihm eine eingehende Würdigung (S. 302). So geht der Gotik gegenüber Goethes Weg von leidenschaftlichem Enthusiasmus zu voller Nichtachtung, und schließlich zu einer objektiven Würdigung, in die beinahe ein Gefühl von Reue einzufließen scheint, heißt es doch in „Wahrheit und Dichtung", wenn er Straßburgs und Kölns gedenkt (Bd. 20, S. 425 ff.), „so könnte ich mich tadeln, daß ich sie nachher ganz aus den Augen verloren, ja durch eine entwickeltere Kunst angezogen völlig im Hintergrund gelassen".

Dem klaren Geist der Antike gegenüber gewinnt also die romantische Phantasie des Nordens schließlich doch noch ihr Recht, — aber doch nur da, wo sie mit einer gewissen Monumentalität auftritt. Die malerisch winklige Seite der anmutigen deutschen Kleinstadt-Architektur hat z. B. niemals Goethes Verständnis gefunden. Kommt es später auch nicht mehr, wenn er verwinkelten deutschen Städtchen in großer Natur begegnet, zu einem unverhohlenen

„Pfui“, wie bei seiner ersten Schweizerreise (Bd. 15, S. 137), so betrachtet er doch auch noch 1797, als er gelegentlich der zweiten Schweizerreise der Stadterweiterung Frankfurts sehr interessante Betrachtungen widmet, die übergebauten Häuser und alles mittelalterliche Gewinkel mit wenig liebevollen Augen (Bd. 25, S. 27 ff., vergl. auch Bd. 20, S. 457). Aus praktischen Gründen empfiehlt er allerdings das Fachwerk (S. 31) für bürgerliche Bauten, aber trotzdem gilt ihm wenige Seiten vorher das im italienischen Stil erbaute Schweitzerische Haus als „das einzige Haus, das nach richtigen Grundsätzen aufgestellt worden“ (Bd. 25, S. 30, vergl. auch S. 111).

Die Eindrücke, die er unter Italiens Himmel eingesogen und die seiner großzügigen Natur so verwandt sind, kommen eben stets als Maßstab seines Schauens wieder zum Vorschein; sein Ange sehnt sich nach dem Großen, nach den „größten Möglichkeiten“, die in jeder Aufgabe liegen, und so will es nicht recht reagieren auf die malerisch-spießbürgerliche Poesie, die der deutschen Bürgerkunst ihren eigenartig gemütvollen Stempel aufdrückt.

Um zu sehen, was Goethe die Antike war, wie sie gleichsam als vorgefühlte äußere Ergänzung zu seiner inneren Welt ihm befreiend entgegentrat, braucht man nur die Italienische Reise an beliebiger Stelle aufzuschlagen. „Immer derselbe große Sinn. Eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst“ (Bd. 22, S. 111), und „Was

sich durch Beschauung dieses Werks in mir entwickelt, ist nicht auszusprechen und wird ewige Früchte bringen“ (Bd. 22, S. 107), — so fühlt er, als er die ersten antiken Bauten gesehen. Und das ist kein bloßer Gefühlseindruck, sondern das Ergebnis eines bis ins einzelnste gehenden Mitlebens mit diesen Werken; wenn er den Tempel in Assisi oder in Segest beschreibt, so offenbart sich dabei eine Genauigkeit der Beobachtung und ein Detail des archäologischen Interesses, die weit über eine allgemeine Würdigung der ästhetischen Wirkung hinausgeht. (Bd. 22, S. 106, 207, 257). Unter allen Eindrücken Italiens bleiben die der antiken Reste weitaus im Vordergrunde, und es ist sehr charakteristisch, daß von den Künstlern der Renaissance gerade derjenige, der die Formen der römischen Antike mit besonderer Energie erfaßt und festgelegt hat, Goethe am nächsten tritt: Palladio. In der ganzen „Italienischen Reise“ spricht er auffallend wenig von Bauten der Renaissance, zwei oder drei werden genannt, sonst wird eigentlich nur die Peterskirche hervorgehoben (Bd. 23, S. 144). Palladio dagegen wird ein Ereignis in Goethes Dasein. „Und so sag ich von Palladio: er ist ein recht innerlich und von innne heraus großer Mensch gewesen. Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Form des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert“ (Bd. 22, S. 45). Die Art, wie er Palladios Bauten be-

trachtet und zergliedert, zeigt den Genuß, den ein Mensch empfindet, wenn er lernend hereinwächst in eine Welt, die, ohne daß er sie kannte, eigentlich schon sein inneres Eigentum war. Selbst die tiefeingewurzelten Vorurteile gegen „eingemauerte Säulen“, wie er die Dreiviertelsäulen zu nennen pflegt, streift ihm Palladio nach einigem Widerstreben ab, das Gefühl für den Reiz des „perspektivischen Vordringens und Zurückweichens“ in einer Fassade ist zu groß, als daß er sich ihm nicht gefangen gäbe. Damit ist der erste Schritt getan zum Verständnis des eigentlichen Barock, aber Goethe geht hier nicht weiter. Extravaganten Bildungen gegenüber, wie dem barocken Schloß des Prinzen Pallagonia in Palermo (Bd. 22, S. 228), hat er sogar das deutlich ausgeprägte Gefühl: „widerlich“, aber auch wo es sich nicht um eine seinem abgeklärten Wesen naturgemäß fremde Phantastik handelt, sondern um die bewußt malerischen Formen des 17. und 18. Jahrhunderts, scheint sein Inneres wenig in Mitschwingen gebracht zu sein, denn er spricht fast nie von solchen Bauten.

Anders ist das in der Innenarchitektur. Zunächst einmal müssen wir hervorheben, daß diese Seite baulicher Wirkungen in Goethes Aufzeichnungen eine weit geringere Rolle spielt als Außeneindrücke. Wie sehr er trotzdem für Raumbildungen Verständnis besaß, zeigt eine Notiz aus Padua (Bd. 22, S. 55): „Es ist keine Frage, daß der ungeheure überwölbte Raum

eine eigene Empfindung gibt. Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternenhimmel. Dieser reißt uns aus uns selbst heraus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück."

Das ist ein feines Wort der Charakteristik für die Empfindungseindrücke, deren monumentale Raumschöpfungen fähig sind: das „abgeschlossene Unendliche", ein Wort, das wieder einmal das innere Wesen der Wirkung geistreich erleuchtet, die einer Kuppel, einem Kirchenschiff, einer Thermen-Halle innezuwohnen vermag: wir sehen die Grenze, aber sie wird in ihrem freien Schweben ein Symbol des Alls, und unbewußt strebt jede monumentale Kunst danach, diesen Eindruck zu verstärken. Goethe hat diese Stimmungsmacht des Raumgebildes also wohl empfunden, aber sie hat ihn nicht so zum Analysieren angeregt, wie die Systeme der Außenarchitektur.

Wohl aber hat er durch äußere Umstände, nämlich den Weimarer Schloßbau veranlaßt, die bescheideneren Wirkungen der Innendekoration des Wohnraumes sich ausführlich klar zu machen versucht, und hier ist es, wo er der reifen Innenkunst des achtzehnten Jahrhunderts ein volles Verständnis entgegenbringt.

Wie es in Goethes Natur lag, dringt er dabei vom Einzelnen stets zum Allgemeinen vor, das der Einzelbeobachtung zugrunde liegt, und so brauchen wir uns, wenn wir einige Stichproben dieser Studien hören, die niedergelegt sind in der Beschreibung der

Schweizerreise 1797, nicht künstlich aus unserer Zeit zurückzuversetzen, um sie würdigen zu können (Bd. 25, S. 80).

„Einer der Hauptfehler bei der Dekoration der Zimmer ist, daß man die Massen, die man haben kann oder hat, trennt und zerschneidet, wodurch das Große selbst kleinlich wird. Wenn man z. B. in einem Saal eine Säulenordnung, die nur einen Teil der Höhe einnimmt, anbringt und über derselben gleichsam noch eine Attika bis an die Decke macht. Oder wenn man die Lambris verhältnismäßig zu hoch macht, oder die Gesimse oder Friese oben zu breit. Durch solche Operationen kann man ein hohes Zimmer niedrig erscheinen machen, wie durch die umgekehrte richtige Behandlung ein niedriges hoch erscheint. Diesem Fehler sind alle diejenigen ausgesetzt, welche nur immer an mannigfaltige Verzierungen denken, ohne die Hauptbegriffe der Massen, der Einheit und Proportion vor Augen zu haben."

Diesen Gesamtcharakter, den man einem Raume zu geben vermag, will nun Goethe in der Aufeinanderfolge der Räumlichkeiten benutzt wissen, um „dem Ganzen eine Folge durch Übergänge und Kontraste zu geben" (Bd. 25, S. 77).

Dann geht er näher auf die Details der Wirkungsfaktoren ein. Zunächst die Decke, die mit der Wand verschmolzen werden muß, sei es durch ein Gesims, sei es durch Hohlkehlen, die „immer etwas Heiteres haben und mannigfaltiger Verzierung fähig sind".

Das ist aber nur die eine Seite der Sache: „Ein Hauptfehler der alten Deckendekoration ist, daß sie gleichsam für sich allein steht und mit dem Unteren nicht rein korrespondiert“ (S. 68). Wand und Decke müssen im System und der Dekorationsart in einer „beständigen Korrelation stehen“.

Für die Behandlung der Wand selbst setzt Goethe dann die Technik des Stuckmarmors, das Bespannen mit Seide in verziertem Rahmen, eingelassene Spiegel und dergleichen ausführlich auseinander, und selbst kleine technische Details entgehen dabei nicht seiner Aufmerksamkeit; so entrüstet er sich über Türen im Stuttgarter Schloß, die bei ihrer schnörkelhaften Vergoldung mit Leimfarbe angestrichen sind.

Ist es nicht, als hörte man einen Architekten reden? Man könnte es in der Tat glauben und nicht nur in diesem zufälligen Zusammenhange, nein, unendlich oft stößt man in Goethes Werken auf Bemerkungen, die anmuten, als hätte sie ein Fachmann geschrieben.

Es ist beispielsweise für einen Laien höchst ungewöhnlich, wenn er die Wichtigkeit der Fugenwirkung an einem Gebäude so lebhaft empfindet, daß er ihre Behandlung bei der Erwähnung von Bauwerken ausdrücklich hervorhebt (Bd. 20, S. 456, Bd. 25, S. 49), es ist ungewöhnlich, wenn er beim Besteigen der schiefen Türme in Bologna sofort bemerkt, daß die Schichten wagrecht und nicht im Winkel gemauert sind, der Turm also absichtlich schief gebaut wurde, — es ist ungewöhnlich, wie er sich über die Steigung

einer Treppe oder über die Architravhöhe in Innenräumen, oder über die Gesichtspunkte der Theaterperspektive gegenüber der Wirklichkeit Gedanken macht, und ganz ungewöhnlich ist Goethes außerordentliche Materialkenntnis und die Bedeutung, die er dem Material an sich in der Wirkung des Bauwerks zuerkennt. „Kein Kunstwerk ist unbedingt,“ schreibt er in einem Aufsatz, den er 1788 dieser Frage widmet (Bd. 30, S. 164), „wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in der er zu arbeiten hat.“ Diese Erkenntnis der Wechselwirkung von Stil und Material leitet aber vor allem seine Beobachtungen auf Reisen unaufhörlich, und ganz beglückt schreibt er zu Anfang der „Italienischen Reise“ (S. 70): „ich kann nicht genug sagen, was meine sauer erworbene Kenntnis natürlicher Dinge, die doch der Mensch zuletzt als Materialien braucht und in seinem Nutzen verwendet, mir überall hilft, um mir das Verfahren der Künstler und Handwerker zu erklären.“

So betrachtet er fraglos die Welt der Architektur

vielfach mit den Augen des Fachmanns, und deshalb ist es schließlich nicht weiter erstaunlich, wenn wir sehen, daß Goethe sich nicht nur mit dem Betrachten begnügt, sondern bisweilen selber als praktischer Architekt Hand anlegt.—Daß Laien für einfache Bauten Pläne machen, ist in seiner Zeit nichts Ungewöhnliches, — auch in den Wahlverwandtschaften wird es als etwas ganz Selbstverständliches hingenommen, daß der Hauptmann die Risse für das neue Landhaus ausarbeitet (Bd. 19, S. 67ff.), dessen naturgetreue Grundsteinlegungsfeier wir mitmachen. Goethe selbst sagt, daß er mit dem Rißzeichnen von Jugend an vertraut war. Seine ersten praktischen Architekten-Vorschläge aber verschaffen ihm keine besonderen Freuden; er schlägt von Leipzig zurückgekehrt dem Vater vor, das Frankfurter Haus so umzubauen, daß nach Art der Leipziger Mietshäuser die Treppe in einem abgesonderten Treppenhause liegt und dadurch der Flurraum noch als bewohnbares Zimmer gewonnen wird (Bd. 20, S. 390). Das wird Anlaß zu einer so aufgeregten Szene mit dem Vater, daß diese Architektenneigungen eine der Ursachen werden, weshalb Goethe damals das Vaterhaus verließ. Mehr Freude hatte er an einem späteren Projekte: er macht den Plan zum Umbau des Sesenheimer Pfarrhauses (Bd. 21, S. 12ff.). Das allgemeine Glücksgefühl, das ihn in dieser Zeit erfüllt, umfaßt bekanntlich auch den Vater Friederikens in lebhafter Zuneigung, und um ihm den Lieblingsgedanken dieses Umbaus zu erleichtern, ent-

stehen die sauber gezeichneten Pläne Goethes, trotzdem Friederike ihnen skeptisch gegenübersteht, denn sie empfindet die Enge des alten Hauses als eine der Ursachen ihres idyllischen Lebens. — Ganz besonders stolz aber ist Goethe augenscheinlich in jener Zeit darauf, daß er einen Ergänzungsvorschlag des Straßburger Münsterturmes macht (Bd. 21, S. 58), der sich später als genau mit den ursprünglichen Plänen des Baues übereinstimmend erweist. Ein Sachverständiger fragt ihn, als er einst seine Gedanken entwickelt: „Wer hat Ihnen das gesagt?“ Er kann antworten: „Der Turm selbst!“ Es ist das ein weiterer Beweis dafür, wie Goethe sich in den Gedankengang eines baulichen Organismus hereinzuversetzen verstand.

Ganz besonders aber erlaubt später die Weimarer Zeit Goethe, sich selbst praktisch in baulichen Plänen zu betätigen. Nicht nur in der Gestaltung seiner eigenen Wohnungen, sondern auch in manchen öffentlichen Anlagen. Jene reizvollen architekturgeschmückten Plätze im Parke der Ilm verdanken meistens seiner liebevollen Hand ihr Entstehen. Der Lauchstädter Theaterbau steht unter seiner Leitung; nach dem Weimarer Theaterbrand beschäftigte ihn lebhaft der allerdings nicht ausgeführte Entwurf zu dessen Neubau (Eckermann II, S. 233). Vor allem ist es der Umbau des Weimarer Schlosses, den er in die Hand nimmt; und wenn er auch in Coudray, den er persönlich aus Stuttgart zum Zwecke dieses Schloßbaues

herüber holt, einen selbständigen Künstler zur Seite hatte, so ist er es doch, der alle Intentionen angibt, mit dem jedes Detail beraten wird, ja der selber mit eigener Hand Gesimse zeichnet, wenn es darauf ankommt.

Wir können auf diese praktische Tätigkeit hier nicht näher eingehen, und schließlich ist es auch nicht dies, sondern das allgemeine Verständnis, das Goethe zeigte, was uns berechtigt, ihn nicht ganz mit Unrecht auch als einen Mann vom Baufach in Anspruch zu nehmen und damit zu all den Gebieten, auf denen er sich lebendig bewegte, ein neues hinzuzufügen. Es ist seltsam zu sehen, wie bei einem solchen Manne selbst die Körnchen, die zufällig und achtlos nebenher vom Tische des Lebens fallen, wenn man sie sammelt, zu einem Schatze werden, — plötzlich sieht man, daß sie Gold sind.

Wenn man heute so oft sagt, daß dem Wesen des Genies eine trotzige Einseitigkeit verbunden sein müsse, so können wir an Goethe sehen, daß die höchste Form des Genies das Allumfassende als Kennzeichen in sich trägt. Und diese höchste Form hat für den genießenden Beschauer etwas Befreiendes, während dem einseitigen Genie leicht etwas Beängstigendes innewohnt.

Mag es deshalb an sich ziemlich gleichgültig sein, was ein großer Dichter über Architektur gedacht hat, so wird es in diesem Zusammenhange zu einem bedeutsamen Zug im Bilde eines großen Menschen. Wir sehen

im Spiegel dieser Goetheschen Anschauungen mit besonderer Deutlichkeit, wie für das tiefste Gefühl des begnadeten Menschen eine volle Einheitlichkeit herrscht in der Auffassung alles dessen, was da Kunst ist. Ein solcher Geist fühlt die gleichen Schwingungen künstlerischen Wollens als etwas Gleiches, mögen sie in Worten oder in Tönen, in Farben oder Formen, oder aber in Massen zum Gefühle sprechen. Wir sehen daraus, daß Kunst die gleiche Kraft ist, welcher Mittel sie sich auch bedient, und lernen wieder glauben an ewige Gesetze. (1904)

TRADITION UND NEUSCHAFFEN

ENN man Gelegenheit hat, das Bild des deutschen Kulturlebens im Spiegel des Urteils fremder Völker zu beobachten, so wird man meistens finden, daß der Deutsche vorwiegend gefeiert wird als Theoretiker und als Historiker. Wir selbst sind stolz auf diese Seite unseres Geisteslebens, wir sehen uns hier mit berechtigtem Selbstgefühl als Führende. Bei der wachsenden Macht aber von drängenden Forderungen in Praxis und Tat können wir zugleich bei den beurteilenden Nachbarn, besonders jenseits des Wassers, ein Gefühl von Überlegenheit in diese platonische Bewunderung einfließen sehen, ein Gefühl, das da etwa sagen will: ihr Gründlichen, ja, ihr schlagt euch immer brav herum mit dem Grundsätzlichen einer Sache; wir Mutigen, wir greifen zu, wir schaffen frisch.

In der Tat können wir in jüngster Zeit deutlich beobachten, wie sich, wohl unter dem Einfluß dieser Reflexe vom Auslande, ein gewisses Mißtrauen geltend macht gegenüber dem Wert des Betonens der historischen Seite einer Disziplin. Das zeigt sich auf manchen Gebieten; mit besonderer Schärfe hat es sich der Baukunst gegenüber geäußert, da die Macht des Historischen hier einerseits ungewöhnlich deutlich

zur Geltung kommt, und andererseits jeder Archaismus, der praktisch als solcher empfunden wird, sich besonders fühlbar macht.

Ein Wort Goethes, der es zum „gepriesenen Glück der Griechen“ rechnet, „daß sie durch keine Vorbilder irre gemacht wurden“, ist heutzutage vielfach zitiert worden. Man hat versucht, es als Trumpf auszuspielen im Kampfe gegen historische Überlieferung. Es geht mit solchen Worten Goethes ähnlich, wie mit Zitaten der Bibel: man kann ihnen aus anderen Zusammenhängen herausgenommen meist Aussprüche gar verschiedener Färbung gegenüberstellen. Aber das wollen wir gar nicht versuchen, denn es ist keine Frage, daß der Kern dieses Wortes eine wirkliche Gefahr andeutet, nur muß man sich von vornherein klar darüber sein, daß das Wort nicht etwa sagt: „Vorbilder“, und damit sind natürlich gute Vorbilder gemeint, „müssen irre machen“, sondern daß es lediglich sagt: „Vorbilder können irre machen.“ Und wer wollte das leugnen? Wer kann leugnen, daß es erschlaffend auf die Schaffensfreudigkeit wirkt, wenn man unaufhörlich daran gemahnt wird, wie reife Meisterschaft sozusagen vorwegnahm, was man tastend versuchen möchte; wer will leugnen, daß es zu verwirren vermag, wenn man die tausend Gestaltungsmöglichkeiten früherer Stile ängstlich um sich heraufbeschwört, wo es gilt, ein Werk mutig anzupacken; wer hat es nicht erfahren, daß man der Macht historischer Formen gegenüberstand mit jener heiligen

Scheu, wo man nicht weiß, wie man sich in den festen Kreisen sanktionierter Gesetze anders mit Anstand benehmen kann, als indem man streng den zeremoniellen Vorschriften folgt, und wo man nicht wagt, sich ungezwungen zu geben, weil man nicht beurteilen kann, was man sich einerseits erlauben darf und womit man andererseits berechtigten Anstoß erregen würde.

Es wird immer Leute geben, die an dieser Gefahr zugrunde gehen, die aus der mechanischen Nachahmung der Ritus-Gebräuche sozusagen niemals zu einer eigenen Religionsauffassung gelangen; aber es ist sehr die Frage, ob diesen Leuten geholfen worden wäre, wenn man sie sofort freigeistig erzogen und die Lehren des historischen Dogmas von ihnen ferngehalten hätte. Es pflegen sich bei solchen Naturen nur zu leicht aus Mangel an Positivem rein destruktive Tendenzen zu entwickeln, die dann nicht mehr gleichgültig lassen, sondern die gefährlich werden.

Wir kommen damit auf einen Gesichtspunkt in unserer Frage, der nicht eigentlich den künstlerischen Kern der Sache berührt, der aber doch vom sozusagen taktischen Standpunkte aus im Hinblick auf das Gesamtniveau der Kunst von großer Wichtigkeit ist, und den wir deshalb vorweg nehmen wollen.

Wenn wir heutzutage ganz allgemein und nicht für den persönlichen Privatgebrauch eines Einzelnen von architektonischen Erziehungsprinzipien

sprechen, müssen wir stets im Auge behalten, daß es unter den Schaffenden nicht nur schöpferische Geister gibt, die wirklich etwas Eigenes hinstellen können, sondern daß daneben die große Menge derer geht, die gar nicht berufen sind, individuelle Werte zu zeugen, die aber trotzdem berufen sein können, und das ist das Wichtige, künstlerisch zu arbeiten. Denn es ist nicht wahr, daß in der Kunst nur die Erscheinungen Lebensberechtigung haben, die wie große Entdecker uns ein eigenes Stück Land erschließen; im großen Reiche der Kunst gibt es auch Raum für jene bescheideneren Existenzen, die zwar nie Neuland entdecken, die aber doch, bildlich gesprochen, vermöge liebevoll eingehender Beschäftigung die Reize einer Gegend, an der wir sonst vielleicht achtlos vorbeigehen, in ungewöhnlicher Weise aufzuspüren und anderen mitzuteilen vermögen. Und wenn solche Erscheinungen liebenswürdig spürender Nachempfinder sogar in der „hohen" Kunst ihr Plätzchen behaupten können, so ist das in weit ausgedehnterem Maße in der angewandten Kunst der Fall, in der Kunst, die mit dem täglichen Bedürfnis verwächst und dies bescheidene tägliche Bedürfnis veredeln soll.

Gerade heute gibt es viele Beurteiler architektonischer Arbeit, die in begreiflicher, aber etwas nervöser Freude an individuellen Erscheinungen diese stillere Seite unseres Schaffens völlig übersehen. Und doch ist es vielleicht vom Kulturstandpunkte aus eine

besonders wichtige Arbeit, für eine ersprießliche Betätigung derjenigen zu sorgen, die nur durch fremde Hilfe der Kunst gewonnen werden können, denn naturgemäß wird gerade ihr Wirken stets für eine besonders breite, weite Schicht des Geschmacksniveaus bestimmend sein.

Ich sage mit Absicht: eine kulturelle Arbeit, denn mit dem, was man später die kunstgeschichtliche Entwicklung einer Zeit nennt, hat das natürlich unmittelbar nichts zu tun; die Kunstgeschichte geht achtlos über die breiten Massen guter Arbeit hinweg und zieht ihren Faden nur von bester zu bester Arbeit. Und deshalb könnte man denken, daß vom sogenannten „höheren" Gesichtspunkt aus die Sorge für diese sekundäre Garnitur künstlerischer Entwicklung ziemlich gleichgültig wäre.

In der Tat ist es für die Beurteilung unserer Literatur ziemlich gleichgültig, ob neben den ernsten Meisterwerken unserer Zeit viele oder wenige Schundromane oder Radaupossen geschrieben werden; ebenso ist es in der Tat für die Bewertung der modernen Malerei verhältnismäßig gleichgültig, ob mehr oder weniger süßliche Modemaler existieren; in der Architektur aber ist das etwas anderes! Ein Buch braucht man nicht zu lesen, ein Bild kann man gegen die Wand kehren, wenn aber die Afterkunst eines Bauwerks an unserer Lebensstraße steht, dann müssen wir sie mitgenießen, mögen wir wollen oder nicht, und unerbittlich klingt solches Werk in das Leben

von Tausenden hinein, wie eine böse Melodie, der man auch rettungslos ausgeliefert ist. Mag man sich deshalb angesichts eines höheren Standpunkts über Blödsinn, Stumpfsinn oder Niedertracht in Literatur und Malerei nicht viel aufregen, in der Architektur wird das, was dort achtlos und sich selbst regulierend in den Papierkorb der Zeit wandert, zum Frevel, zum stündlichen Frevel an der Schönheit von Gottes Natur. Wie eine giftige Pflanze, wie ein widerwärtiges Tier, das plötzlich eine böse Macht in einen Fleck reiner Erde setzt, vermag es zu wirken, alle Reize zerstörend auf Generationen hinaus.

Jeder, der sich das einmal klar gemacht hat, wird begreifen, wieviel strengere, entsagende Selbstzucht der Architekt zu üben hat gegenüber dem ungestraft fröhlich experimentierenden Maler oder Dichter oder Kunstgewerbler, denn er hat nicht allein sich selbst und seinem Auftraggeber gegenüber die Verantwortung zu tragen, sondern ist einem Stück Welt verantwortlich. Und deshalb ist die kulturelle Aufgabe, von der wir sprachen, so wichtig, denn auch derjenige, der sich nicht selber Gesetze zu geben vermag, wird später diese Verantwortung gegenüber einem Stück Welt auf sich zu nehmen haben.

In diesem Gedankenzusammenhang erhellt es ganz von selber, daß selbst, wenn historische Einflüsse auf den Bahnbrecher retardierend wirken sollten, die geschichtliche Stilkenntnis ein niemals entbehrbares Element unserer lebenden Architekturbetätigung bilden

muß. Denn für den anempfindenden Künstler bleibt keine andere Wahl, als anzuknüpfen an die Art irgend einer markanten zeitgenössischen Künstlerpersönlichkeit, oder anzuknüpfen an die Fäden, die aus der Art einer historischen Zeitepoche herüberführen in unsere Tage. Der erstere Weg führt nur zu leicht zu Moden, wie wir sie heute im Gefolge unserer typischen Bahnbrecher überall entstehen sehen, der zweite führt zu Gestaltungen, die vielleicht bescheidener, manche mögen sagen: langweiliger, sind, die aber jedenfalls gesunder sein können, weil ihre Entstehung organischer und freier vor sich geht, als das beim Festhalten an einem Einzelnen und seinen Zufälligkeiten wahrscheinlich ist. Ich sage, es gibt keine andere Wahl, denn wir müssen uns klar machen, daß in dieser Beziehung die Architektur anders dasteht, als die übrigen Künste.

Wir schätzen in der „freien“ Kunst, beispielsweise in der Malerei, den Wert des anempfindenden Künstlers je nach dem Grade ein, wie er mit der Natur Fühlung behält; ein Maler „zweiten Ranges“ vermag uns in Stimmung zu versetzen, wenn ein Hauch wirklich empfundener Natur in seinem bescheidenen Werke erhascht ist und sich uns mitzuteilen vermag. Dieser Zusammenhang mit der Natur, der auch dem Schwächeren in der Kunst eine gewisse künstlerische Macht und seine Lebensberechtigung zu geben vermag, er ist dem Architekten versagt. Wohl vermag er sich im schmückenden Beiwerk naturfroher oder schema-

tischer zu geben, aber das eigentliche Wesen des architektonischen Schaffens berührt das nicht. Die Architektur ist die Verkörperung abstrakter Begriffe, sie ist diejenige unter den Künsten, die mit der Natur als innerer Kraftspenderin am wenigsten in direkter Berührung steht, und darin liegt das Schwere, das ungewöhnliche Ansprüche Heischende, das der Architekturgestaltung gegenüber den anderen Künsten eigen ist; die fruchtbarste, die dankbarste, die nie versagende Erneuerungsquelle aller Kunst, sie kommt ihr allein unmittelbar nicht zugute, sondern in einer Sphäre künstlerischer und formaler Abstraktion muß sie ganz aus sich selbst heraus ihr Leben und ihre Triebkeime entwickeln im Kampfe mit dem Realen.

Das dürfen wir nie vergessen, denn das erst gibt uns die richtige Stellung für die Wertung der historischen Architekturkenntnis. Die organischen Entwicklungsgedanken, die uns die Geschichte des baulichen Werdens aufdeckt, die Art und Weise, wie wir beispielsweise in der Antike oder im Mittelalter Architektursysteme sich herauskristallisieren sehen mit einer inneren Folgerichtigkeit, die uns anmutet, als ob hier ganz ohne Zutun von Kräften einzelner Menschen ein Organismus sich aus sich selbst heraus entfaltete, das sind Momente, die der historischen Seite der Architektur einen anderen Charakter geben, wie ähnlichen Entwicklungsreihen in den übrigen Künsten. Die Individualitäten mit ihren Zufälligkeiten treten in solchen architektonischen Systemen ganz zu-

rück gegenüber einem inneren Grundprinzip, das sich allmählich als etwas Unpersönliches herausschält. Kurz, der architektonischen Entwicklung liegt hier etwas zugrunde, was der folgerichtigen Macht der Natur vergleichbar ist, so daß man übertreibend sagen könnte: was dem Maler die Natur selber ist als Grundlage seines Schaffensmaßstabes, das muß dem Architekten, der diesen Maßstab entbehrt, die historische Entwicklung sein. Wohlgemerkt, nicht die Zufälligkeiten, nicht die spielenden Schmuckformen historischer Zeiten, sondern jene Grundgedanken, die langsam in jahrhundertelangem ununterbrochenem Werden die symbolischen Ausdrucksformen der Architektursprache entwickelten.

Und daraus könnte man dann weiter schließen, daß alles, was sich in der Baukunst natürlich entwickelt hat, nie abgetan werden kann, sondern das unentbehrliche Fundament jeglicher, auch der individuellsten Weiterentwicklung bilden muß.

Das klingt ganz selbstverständlich, wird es denn überhaupt bestritten? Oh ja, es wird bestritten. Es gibt heutzutage eine bedeutende, und man kann getrost sagen, eine interessante Partei, welche trotzdem die historische Architektur-Überlieferung mit feindseligem Auge ansieht, und alle Architektur aufgefaßt wissen will aus dem naiven unbeeinflußten Instinkt des Künstlers heraus. Sie will, daß der Schaffende sich seiner Aufgabe gegenüberstellt, man möchte sagen: à la Robinson; so, als sei er gleichsam zum ersten Male in der Welt berufen, das bauliche Be-

dürfnis, das in einer Aufgabe liegt, zu decken. Aus dieser naiven Anschauung heraus soll er seine Mittel und seine Formen entwickeln. Nur so, glaubt man, kommt das Beste zutage, was der Künstler besitzt: seine Persönlichkeit, und nur so entstehen durch die intakte Originalität der Persönlichkeit die neuen Anregungen, die unsre Kunst weiterführen zu neuen Stilbildungen.

Bei dieser Auffassung ist also eine selbständige schöpferische Persönlichkeit Vorbedingung; dadurch wird der rechtmäßige Interessentenkreis sofort ein eng beschränkter — uns aber führt diese Auffassung zu einer neuen Seite unserer Frage von der Bedeutung der historischen Überlieferung für das architektonische Schaffen der Jetztzeit. Wir haben bisher auseinanderzusetzen versucht, daß die Architektur die feste, sichere Leitschnur der Überlieferung nicht zu entbehren vermag, weil nicht jeder Bauende ein Prometheus sein kann und doch jede bauliche Leistung in ungewöhnlichem Maße eine dauernde künstlerische Verantwortung der Mitwelt gegenüber in sich trägt, und wir haben dabei gesehen, daß in der Architektur die Verhältnisse für das freie Schaffen sich besonders schwierig gestalten, weil der Baukünstler der Natur als Mithelferin entraten muß.

Man könnte also denken: diese historische Überlieferung ist ein notwendiges Übel; aus taktischen Gründen der Kunstpolitik können wir sie nicht entbehren; das hätte aber noch nichts zu tun mit der

künstlerisch höher gefaßten Frage, welche Bedeutung diese Elemente denn nun für den zum selbständigen Schaffen Berufenen, den mit prometheischem Funken Begabten heutzutage haben.

Diese Frage ist schwerer zu beantworten; sie geht hinaus über die klar umrissenen Grenzen pädagogischer Überlegungen, und wir können eine Stellung ihr gegenüber nur gewinnen aus der Auffassung heraus, die wir uns vom Wesen des architektonischen Entwicklungsprozesses und von den Anforderungen an eine lebendige Kunst überhaupt machen.

Es ist nicht nur die ängstliche Rücksicht auf die unbeeinflußte, von „keinen Vorbildern irre gemachte“ Originalität des Schaffens, was als Waffe gegen den Einfluß historischer Überlieferung gebraucht wird, sondern wir begegnen auch positiven Gründen neben diesem sozusagen negativen Momente.

Man spricht davon, daß unsere Zeit aus ihren eigentümlichen Schaffensverhältnissen eine neuartige ästhetische Auffassung entwickelt habe. Eine ästhetische Auffassung, in deren Mittelpunkt nicht mehr der formale Schönheitsbegriff steht, sondern der Begriff einer inneren Schönheit, der Begriff des Zweckmäßigen und seine Erfüllung im Konstruktiven. Der ästhetische Wert eines Werkes tektonischer Art liegt, so sagt man, wie bei der Maschine darin, daß es seine Zweck-Bedingungen zum Ausdruck bringt: konstruktiv möglichst vollkommen, möglichst logisch,

möglichst sparsam. Die erste Forderung ist die absolute Wahrhaftigkeit eines Werkes, seine ästhetische Formgebung entwickelt sich dabei wie nach einem Gesetz aus den konstruktiven Funktionen.

Und so erwartet man ein allmähliches Durchwachsen all unserer Anschauungen mit den machtvollen Begriffen der Technik.

Diese Gedanken wären ganz plausibel, da sie mit vielen unleugbaren Symptomen unserer Zeit operieren, wenn es wirklich einen Zustand geben könnte, wo es eine Kunst gibt und doch keine künstlerische Phantasie. Sie bedeuten in dieser Form der Forderung die Negation der Phantasie, sie wollen zu einer künstlichen künstlerischen Askese führen, die an Stelle individuellen Schaffens das Rechenexempel vernünftigen Überlegens setzt. Wozu diese Askese? Ist Phantasie denn gleich Lüge? Muß denn alles durchaus unkonstruktiv sein, was den Stempel der Konstruktion nicht dick unterstrichen am Leibe trägt?

Diese karikierten Folgerungen aus einem richtig gefühlten ästhetischen Grundprinzip entstehen aus dem eng gefaßten Begriff dessen, wie sich Konstruktion ästhetisch in der Architektur äußert. Die Wahrhaftigkeit besteht in der Architektur nicht etwa lediglich darin, daß man eine Konstruktion wirklich nackt zutage treten läßt, das wäre ein primitiver Standpunkt der Kunst, nein, gerade das künstlerische Wesen der Architektur beruht darauf, für die konstruktive Funktion den symbolischen Ausdruck in der Ar-

chitekturform zu finden; auf diesen symbolischen Ausdruck, der in gewissen Grenzen ein unendlich mannigfaltig wechselnder sein kann, und der für jedes Material und seine eigentümliche konstruktive Behandlung naturgemäß ein verschiedener sein muß, bezieht sich die Forderung der Wahrhaftigkeit. Damit bringt man die dichterische Erfindung, die Phantasie, wieder auf den ihr gebührenden Platz; als berechtigter Kern jener Forderungen aber bleibt auch unter dem veränderten Gesichtswinkel bestehen: den Formenausdruck jeder Schöpfung mit ihren speziellen Bedingungen in vollen inneren Einklang zu bringen.

Und diese Forderung ist der eigentliche gesunde Inhalt des Programms, das die „Modernen" den Traditionellen gegenüberstellen. Aus diesem Programm aber folgern sie zumeist in erster Linie den Kampf gegen historische Überlieferung.

Wir erkennen das Programm an; was wir näher betrachten wollen, ist das Verhältnis gegenüber der historischen Überlieferung, das sich daraus ergibt.

Die Unklarheiten und so mannigfachen Verwirrungen gegenüber modernen Stilforderungen entspringen zumeist aus unserer Sucht zu schematisieren. Diese Sucht ist so groß, daß man z. B. meistens ästhetische Errungenschaften des Kunstgewerbes ohne weiteres in der Form von Forderungen auf die Architektur überträgt, und daß man eigentlich immer ästhetische Prinzipien, die sich an irgend einem auf-

fallenden Einzelwerk der Architektur bewährten, ohne weiteres als Leitschnur für die ganze Architektur aufzustellen geneigt ist. Was man in diesem letzeren Fall, auf den ersten brauche ich wohl nicht weiter kritisch einzugehen, nicht beachtet, ist dies, daß unsre architektonische Betätigung sich in der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts so ungeheuer, so ohne jeden historischen Vergleich differenziert hat, daß man in den Fragen stilistischer Natur ebensogut typische Gebäude-Kategorien unterscheiden muß, wie man etwa im Kunstgewerbe scheidet zwischen Weberei und Keramik, zwischen Tischlerei und Schlosserei. Auch im Kunstgewerbe gelten für alle diese Gebiete zusammen große allgemeine Gesetze, aber jedes für sich hat seine eigene speziell ausgearbeitete Sonder-Ästhetik.

Nicht ganz dasselbe, aber doch etwas vergleichbar Ähnliches ist in der Architektur unserer Zeit eingetreten; wir stehen hier typischen Aufgaben gegenüber, die in ihren inneren und äußeren Anforderungen so verschieden sind, daß man in engeren Kreisen eigene Stilgesetze erwarten und fordern muß.

Wir können heutzutage zwei prinzipiell entgegengesetzte Strömungen in den Tendenzen unserer Architektur verfolgen. Eine Strömung zeigt einen deutlich sozialen Charakter in ihren Aufgaben und ist bestimmt, diesen Zug ihren architektonischen Resultaten aufzuprägen; die Markthalle, der Bahnhof, das Warenhaus, Gebäude solcher Art gehören in diese

Strömung herein; sie sind aus neuen sozialen Anforderungen geboren, und in ihrem ganzen Gepräge muß sich das logischerweise ausdrücken. Auf der anderen Seite aber finden wir eine direkt entgegengesetzte Strömung, eine Strömung, die zum Anti-Sozialen, zur äußersten Verfeinerung des Individuellen hinführt, und deren konzentriertester Ausdruck die moderne, dem raffiniertesten Einzelbedürfnis angepaßte Villa bildet. Wir kennen diesen Gegensatz des Sozialen und Individuellen. Wohin wir heute in unserem Kulturleben blicken, tritt er uns entgegen; er ist auch auf geistigem Gebiet das Kriterium unserer Tage, und fast alle modernen Zeiterscheinungen hängen mit ihm zusammen. Was Wunder, wenn gerade dieser Gegensatz auch zum stilistischen Kriterium der Kunst unserer Tage wird!

Allerorten aber gibt es ästhetische Systematiker, die das als eine Schwäche unserer Architektur empfinden und nach dem einheitlichen Stil solcher Zeitepochen schreien, die von solchem Zwiespalt noch nichts wußten. Ein verschiedenartiger stilistischer Ausdruck aber muß sich aus solchen Gegensätzen entwickeln, oder man müßte der Architektur jede Fähigkeit der Charakteristik absprechen wollen.

Das Bemerkenswerte aber ist, daß dieser innere Gegensatz zwischen sozialem und individuellem Charakter im allgemeinen parallel geht mit einer weit greifbareren Scheidung: der Scheidung nach dem Materialcharakter.

Jene neuen Gebäudetypen, die den veränderten Bedingungen unseres Verkehrs, unserer Produktion, unseres kommunalen Betriebs, unserer wirtschaftlichen Einrichtungen entsprungen sind, stehen sämtlich in enger Verbindung mit dem Eisenbau. Man kann sagen, daß sie prädestiniert sind für das Eisen, wenn es sich jetzt auch noch in den meisten Fällen nur schüchtern an sie heranwagt. Jene andere Gruppe, in der die Tendenz nach Befriedigung der körperlichen und geistigen Bedürfnisse des Individuums vorwaltet, steht mit dem Eisen durchweg in keiner notwendigen Beziehung.

Der innere Gegensatz äußert sich in der Baukunst also zugleich in einem äußeren, und das verschärft den Zwiespalt.

Es liegt ja auf der Hand, daß das Eisen andere bauliche Gesetze fordert, wie der Stein; es zwingt zu einer grundverschiedenen ästhetischen Ökonomie, es zwingt zu einer grundverschiedenen technischen Behandlung. Konstruieren und Bauen, Spannen und Schichten: diese Begriffe bezeichnen kurz die grundlegenden Unterschiede, mit denen wir es zu tun haben, Unterschiede, die sich im künstlerischen Schmuck vor allem darin geltend machen, daß der Schmuck beim Stein aus der Masse gewonnen wird, beim Eisen neu zur Masse hinzugetan werden muß. Wir stehen hier im Reich der Baukunst vor zwei völlig verschiedenen Welten, die sich nur in dem einen Ziel zusammenschließen: Raum zu umkleiden.

Noch sind wir erst am Anfang der Arbeit, die eine, die neuartige dieser Welten nicht nur der Praxis, sondern auch der Kunst dienstbar zu machen. Es hat Architekten gegeben, die glaubten, die ästhetischen Aufgaben, die sich hier bieten, zu zwingen, indem sie versuchten, die Neuartigkeit des Problems nach Kräften zu verschleiern. Pilasterordnungen im Sinne der Renaissance wurden im Eisen erheuchelt, Kuppeln, die so tun, als ob sie direkte Verwandte der Steinkuppel wären, sehen wir allerorten.

Hier haben wir den Punkt, an dem das äußerliche Festhalten an historischer Tradition sich deutlich ad absurdum führte, und von wo aus man dann versuchte, die Autorität aller Überlieferung zu stürzen. Gewiß, hier mußte konsequenterweise eine Loslösung vor sich gehen, denn wenn wirklich die Formen der Architektur die symbolische Sprache bilden, in der die statischen und technischen Funktionen eines Baugliedes zum Ausdruck kommen, so ist es selbstverständlich, daß der symbolische Inhalt einer Form hinfällig wird, sobald es sich um ein anderes Material mit anderen statischen Gesetzen handelt, als dasjenige, für welches diese Form entstanden war. Es ist selbstverständlich, wenn auch leichter gefordert als geleistet, daß ein neues Material eine eigene stilistische Sprache entwickeln muß, und daß jede wohlfeile Erinnerung an eine Überlieferung, die sich auf ganz etwas anderes bezieht, schädlich wirkt. Man kann eben nicht etwas weiter entwickeln wollen, was noch

gar nicht da war, sondern ist dem Eisen gegenüber in der Tat gezwungen, so frei und rücksichtslos auf eigenem Wege zu probieren, als ob man wie Robinson auf unbewohnter Insel auf sich selber angewiesen wäre. Erst wenn man das ästhetische Wesen des Eisens in dieser Weise praktisch versuchend ergründet hat, wird man den Übergang finden zu seinem Zusammenwirken mit der Steinarchitektur und dem Einfluß, den dies Zusammenwirken auf den Stein ausübt, nicht indem man mit schwächlichen Kompromissen beginnt.

Aus dieser einfachen, man möchte fast sagen banalen Erkenntnis, daß es durch die Einführung des Eisens eine neue Seite architektonischen Gestaltens gibt, für die wir der Überlieferung entbehren und deshalb mit den Überlieferungen andrer Art nicht wirtschaften können, ist nun ein gar merkwürdiger Schluß gezogen worden.

Man hat verlangt, daß die ästhetischen Resultate, die sich aus der Beschäftigung mit dem neuen Materiale und seinen Konstruktionen ergaben, und die naturgemäß als etwas besonders neuartig Modernes erschienen, für das ganze Schaffen der Architektur, auch wo diese Forderungen des neuen Materials gar nicht in Betracht kommen, maßgebend würden. Das geschah nicht in dieser direkten, leicht widerlegbaren Form, sondern, wie wir erst schon erwähnt haben, auf einem Umwege. Die Rolle, die das Eisen nicht nur in der Baukunst, sondern in Form von Maschinen

aller Art in unserem gesamten Leben und unserer Vorstellungswelt spielt, hat allmählich auf unsere ästhetischen Begriffe in gewisser Weise abgefärbt. Wir haben gelernt die Eleganz einer konstruktiven Linie zu schätzen, wir fangen an die eigentümlich geschwungenen Teile einer Maschine, eines eleganten Wagens, eines Segelbootes zu bewundern, kurz der Sinn für die ungewöhnlichen Kurvenschwingungen vor allen der Metall-Konstruktion ist geweckt, und damit hängt fraglos eng zusammen, was man heute mit all seinen Karikaturen den Kultus der Linie nennt. — Wir haben gar keinen Grund diese Erscheinung zu bedauern; die Beschäftigung mit der Technik hat unsere ästhetischen Ausdrucksmittel auch auf anderen Gebieten befruchtet und erweitert; wir müßten sie aber allerdings bedauern, wenn man diese Erscheinungen dauernd als etwas anderes ansehen wollte, als sie sind: wenn man sie statt als ganz speziellen Anbau an das Bestehende betrachten wollte als den Kern einer neuen revolutionären Schönheitswelt.

Was sich aus dem Eisen und seinen Anforderungen ganz folgerichtig entwickelt, hat an sich noch nichts zu tun mit den architektonischen Gebieten, die vom Geist des Eisens unberührt bleiben; der Steinbau, mag er als steinerne Monumentalkunst oder in seiner bescheideneren Form als Wohnhausbau auftreten, kann ganz andere Wege gehen, ohne deshalb aus dem Geist der Zeit herauszufallen.

Wir werden hier nie durch neue Äußerlichkeiten dekorativer Natur über den Zusammenhang mit ererbten Grundgestaltungen hinwegtäuschen können, und wir würden vor diesem Zusammenhang wahrscheinlich gar nicht so furchtsam fliehen, wenn wir nicht der Überlieferung gegenüber durch die äußerliche schamlose Art, mit der man in der rohen Epoche der Stilnachahmungen die Schätze früherer Zeiten wahllos auszubeuten versuchte, scheu geworden wären und gelernt hätten das historische Erbe als etwas versteinertes Totes zu betrachten statt als etwas feinorganisiertes Lebendiges. Und deshalb war es schließlich begreiflich, daß man die Erkenntnis, daß wir für gewisse moderne Aufgaben ohne Überlieferung sind, zum Anlaß nahm, alle jene Überlieferungen abzuschütteln. Man glaubt nur so ganz stark zu sein, und hält es für eine schwächliche Inkonsequenz, wenn man scheidet zwischen dem großen Strom von architektonischen Aufgaben, der neue Probleme mit neuen Mitteln zu lösen hat, und zwischen dem anderen großen Strome, wo eine völlig organische Weiterentwicklung unter Benutzung der Erfahrungen früherer Zeiten zu neuen Früchten führen kann, und wo es eine barbarische Gewalttat bedeuten würde, wollte man mit der Axt plötzlich die Wurzeln der Vergangenheit abhacken, um Platz zu bekommen für die kleinen eigenen Stecklinge, die man zu pflanzen unternimmt.

Wir sehen also, daß es nicht nur die kultur-poli-

tische Rücksicht auf den Durchschnitt der Leistungen ist, von der wir anfangs sprachen, was dem historischen Studium in unserer Kunst seine unwandelbare Bedeutung gibt, sondern daß für jeden Schaffenden auf den Gebieten, die von der Architektur früherer Tage behandelt worden sind, erst der Überblick über die geschichtliche Entwicklung den Ausgangspunkt ergibt, wo er mit seiner eigenen Arbeit einsetzen kann. Man muß nicht nur die Grammatik können, ehe man anfängt einen eigenen Stil zu schreiben, nein, man muß den historischen Geist der Sprache erfaßt haben, und nur dann, wenn man ihn wirklich faßte und in Händen hat, kann man versuchen, an ihm zu modeln. Das gilt ganz besonders für die Baukunst, wo der schöpferische Akt so ungewöhnlich eng mit Überlegungen gepaart sein muß, die zur künstlerischen Seite der Sache nur indirekt gehören, wo die Inspiration und das mystisch-künstlerische Gefühl nichts ist, wenn es nicht mit dem rein verstandesgemäßem Gerüst der Aufgabe stets parallel geführt wird.

Jeder, der vor praktischen Arbeiten steht, muß erfahren, daß Phantasie auf schwankem Seile nur allzuschnell zu Falle kommt, wenn sie nicht stets die Balancierstange der Erfahrungen zu Hilfe nimmt; diese Erfahrungen aber alle selber zu machen, reicht unser kleines Leben und die Geduld der Mitmenschen nicht aus; Jahrhunderte haben sie vor uns gemacht.

Und deshalb kann man den Satz von den „Vor-

bildern“, die da irre machen, dahin beschränken, daß man sagt: es liegt nicht an den Vorbildern, wenn sie wirklich beirren, sondern an unserer falschen Stellung ihnen gegenüber; die historischen Kenntnisse sind es nicht, sondern nur die Flüchtigkeit dieser Kenntnisse; man darf hier Kenntnisse nicht verwechseln mit historischen Eindrücken; die verwirren allerdings, nämlich wenn es nur Eindrücke sind, die man als Resultate irgend einer unbekannten Macht empfängt, und die man deshalb nicht überblicken kann. Es bewährt sich hier eben eine alte Wahrheit, die immer neu bleibt: Alles, was man wirklich weiß, vermag nur zu klären, während alles halbe Wissen nicht etwa die Hälfte der Errungenschaft des ganzen Wissens darstellt, sondern sich verwandelt in ein negatives Moment, in einen Fluch.

Daraus ergibt sich aber ganz klar, wie die Pflege geschichtlicher Kenntnisse für den zum Schaffen Bestimmten gehandhabt werden muß. Es kommt nicht darauf an, ihn auf die Eigentümlichkeiten einer früheren Epoche zu dressieren, nicht darauf an, ihn zu befähigen, möglichst stilgetreu das Formale nachahmen zu können, sondern es kommt darauf an, das Wesen einer historischen Entwicklung, die innewohnenden künstlerischen Grundgedanken, kennen zu lernen und dadurch zu verstehen, wie auch in der einzelnen Form diese Grundgedanken nachspielen und nachzittern. Hat man das einmal erfaßt, so wird man von selber vor Willkür auch in der Einzelform be-

wahrt, anderseits aber wird man erkennen nicht nur, wo die toten Äste in einer historischen Epoche sitzen, sondern auch, wo die Keime verborgen liegen, die zu weiterer Blüte entwickelt werden können.

Wir haben schon anfangs gesagt, daß diese Auffassung bei denen, die nicht berufen sind, eigene Werte zu schaffen, zu einer Art Eklektizismus führen wird, der uns als relativ sicherstes Mittel für einen anständigen Geschmacksdurchschnitt erscheint, weil er sich nicht an den Geist von Einzelwesen, sondern an den Geist von Epochen anschließt; man könnte vielleicht daraus folgern, daß diese Auffassung überhaupt stets zum künstlerischen Eklektizismus führen muß.

Und das bestreiten wir. Sehen wir doch auch in früheren Epochen, wo dem flüchtigen Blick ein Sprung gemacht zu sein scheint von einer alten Welt in eine neue, beim näheren Hinsehen ein langsames Entwickeln aus vorhandenen Keimen heraus.

Wir brauchen nur auf das moderne England zu blicken. England ist zu seiner modernen Kunstsprache nicht durch Revolution gekommen, sondern indem es die Fäden aus seiner Gotik, die Morris neu anspann, verwob mit Fäden aus dem englischen bürgerlichen Barock, die Norman Shaw und seine Mitkämpfer hervorholten. Das Resultat aber war keine Kreuzung von Gotik und Queen Anne, sondern es wurde ganz von selber in der Hand von Künstlern etwas Eigenes, Lebendiges, das von jenen Ursprüngen nur die eine

Eigenschaft an sich behalten hatte, echt Englisch zu sein.

Und das weist uns auf ein wesentliches Moment, das man nie vergessen sollte, wenn man von historischen Anregungen ausgeht: das Festhalten am heimischen Geiste.

Wir haben einen feinen Instinkt für diese Seite einer Schöpfung, einen Instinkt, der uns auch auf Gebieten, die wir eigentlich gar nicht beurteilen können, das echt Heimische als etwas Warmes herausempfinden läßt. Das macht augenblicklich beispielsweise die neuere Münchener bürgerliche Baukunst zu einer so wohltuenden Erscheinung; das war auch das Geheimnis, welches auf der letzten Pariser Ausstellung das Erscheinen der nordischen Völker mit ihren kraftvoll volkstümlichen und doch modern so brauchbaren Leistungen zu einem solchen Ereignis machte, daß dies große, dem internationalen Kultur-Raffinement gewidmete Unternehmen durch Ironie des Schicksals zu einer Art Triumph der Volkskunst ward.

Sollte uns das nicht nachzudenken geben? Sollten nicht auch wir uns fragen, ob wir für unsere modernen bürgerlichen Bedürfnisse nicht eine bessere Befriedigung finden, wenn wir die schlummernden entwicklungsfähigen Keime unserer Volkskunst zu wecken und weiterzubilden suchen, als wenn wir von auswärts unerhörte Inspirationen von hyperkultivierten Reformatoren erwarten?

Wir sehen im Kunstgewerbe an verschiedenen Punkten, in Weberei, Keramik, Tischlerei einen Anfang in diesem Sinne gemacht, und wir sehen hier deutlich, daß uns diese Versuche nicht erscheinen als etwas Altes, sondern als etwas durchaus „Modernes". Das ist eine wichtige Beobachtung, die auch jene nordischen Völker bestätigten; man sieht eben, daß die Volkskunst instinktiv die stilistischen Methoden ergriffen, zum Teil beibehalten hat, auf die der Kulturkünstler erst wieder auf dem Umweg durch alle stilistischen Seitenstraßen unseres Jahrhunderts in immer größerer Verfeinerung gekommen ist. Und wenn einstweilen auch die Ausdrucksmöglichkeiten dieser volkstümlichen Sprache noch nicht sehr mannigfaltig sind, so liegt ja gerade das Gute in primitiven Formen, daß sie sich in tausend neuen Kombinationen weiter entwickeln lassen.

So werden wir schließlich mit unseren Betrachtungen in den engen kleinen Bezirk unserer eigensten Welt als Kraftspenderin zurückgeführt. Aber es ist ebenso, wie wenn einer alle Lande bereist und kehrt schließlich zur alten Arbeit in seinen Heimatflecken zurück. Ein Philister ist man, wenn man sagt: was hat nun all das Schweifen in der Fremde genutzt, er fängt doch wieder an, wo er hätte bleiben können. Nein, wenn er kein Stümper ist, fängt er nicht wieder da an, mag's auch äußerlich so scheinen. Erst die Kenntnis all des Fremden, des Fremden an Zeit und an Ort, gibt ihm das Recht und die Kraft, nun in

seiner kleinen Welt das Enge mit Sicherheit zu schaffen, und ob er's will oder nicht: was fruchtbar war an dem, was er gesehen, das sickert mit herein in das alte Tun. So soll es auch bei uns sein: weder dem Fremden noch dem Alten gegenüber den Blick eigensinnig in die enge eigene Straße beschränken, alles durchwandern, alles kennen lernen, und dann doch zurückkehren in die eigene enge Straße. — Nur die Selbständigkeit hat dauernden Wert, die im Kampfe mit fremden Gewalten errungen ist. Es ist ein Zauber bei diesem Kampfe, denn geht man siegreich aus ihm hervor, so werden die Feinde, gegen die man gekämpft, plötzlich zu Bundesgenossen.

Wir sind am Ende. Was wir versucht haben zu skizzieren, ist eine Art Grenzregulierung zwischen der Machtsphäre der gesunden Tradition und der Machtsphäre neuer Einflüsse. In einer Zeit, wo so viele Laien, Laien wenigstens in unserer eigensten Kunst, versuchen unser Schaffen theoretisch zu beeinflussen, da ist der Versuch vielleicht nicht ganz unnütz, darüber klarer zu werden, wo die Grenzen liegen zwischen dem, was für andere Kunstbetätigungen gilt und doch nicht für die unserige, zwischen dem, was für eine Seite unseres Schaffens wichtig ist, aber die andere zunächst nichts angeht.

Wir müssen uns hüten, daß das Erdreich, das auf der einen Seite unseres Gartens aufgeworfen wird, da, wo man neu anzupflanzen beginnt, nicht auf die schönen lebensvollen Kulturen fällt, die eine Neu-

pflanzung nicht nötig haben, sondern nur eine sorgsame Weiterentwicklung; wir müssen uns hüten, daß nicht ein stürmischer Übereifer den ganzen Garten in Bausch und Bogen umpflügt.

Diese Arbeit des Grenzensteckens ist in jeder Kunst von Zeit zu Zeit nötig gewesen, und es hat immer vieler bedurft, bis die Regulierung eine richtige war; die ganze Arbeit hat aber überhaupt nur dann praktischen Wert, wenn derjenige, welcher sie unternimmt, zuvor sagt: Gott sei Dank, daß überhaupt gepflügt und neu geackert wird! denn er darf seines Amtes nur dann walten, wenn er es nicht tut, um das neue Leben möglichst einzuschränken, sondern nur, wenn er es tut, um dem neuen Leben zu noch kräftigerem, konzentrierteren Entfalten zu verhelfen, da es seine Kraft nicht in unnützer Breite zu zersplittern braucht.

Dazu aber ist unentbehrlich die richtige Kenntnis des Historischen. (1901)

ARCHITEKTUR UND KUNSTGEWERBE



AN hat oft als auf etwas ganz Anormales darauf hingewiesen, daß es in unserer Zeit nicht die Architektur ist, die das Kunstgewerbe leitet, sondern daß im Gegenteil das voraneilende Kunstgewerbe die Architektur aufrüttelnd beinflussen muß. In früheren Epochen ist das niemals so gewesen. Das Kunstgewerbe schwamm stets im Kielwasser der Architektur und erst heute war die erste Tat des aufstrebenden Kunstgewerbes die, alle architektonische Beeinflussung zunächst einmal über Bord zu werfen.

Zwischen den beiden Schaffensgebieten sind also fraglos ganz neuartige Unklarheiten eingetreten und vielleicht erklären sich daraus manche der Besonderheiten unseres heutigen Experimentierens. Wir wollen versuchen, die Grenzbeeinflussungen etwas näher ins Auge zu fassen.

Daß zunächst einmal ein Bruch gerade mit der offiziellen Architektur des neunzehnten Jahrhunderts nötig war, brauche ich nicht lange zu erörtern. Die Unnatur wissenschaftlicher Stilpflege zeigte sich im imitierten Renaissance-Schrank und im gotischen Buffet, vielleicht noch deutlicher wie am gotischen Hause und der Renaissance-Villa, und daß nicht die Architektur, sondern das Kunstgewerbe zuerst hiergegen Front

machte, hat den sehr einfachen Grund in seiner größeren Beweglichkeit. Der Mann, der reformatorische Gedanken hegt, kann sie verhältnismäßig leicht in einem Schrank oder einer Tapete zum Vorschein bringen. Vielleicht stirbt er, ohne Gelegenheit zu bekommen, sie an einem Bauwerke zu erproben. Daraus ergibt sich ganz von selbst, daß die Experimentier-Chancen des Kunstgewerbes ungleich größer sind, als die der Architektur, und daß das Vorangehen des Kunstgewerbes auf dem Wege neuer Versuche selbstverständlich war.

Und nun, nachdem diese erste Befreiung von der Architektur vorüber ist, erkennt man, daß alle die Errungenschaften an guten Mustern, Geräten, Fliesen, Teppichen und Beleuchtungskörpern zerflattern, wenn sie nicht architektonisch zusammengehalten werden. Man beginnt zu spüren, daß selbst das geschickte malerische Aneinanderreihen kunstgewerblicher Einzelleistungen eigentlich keine Lösung eines Innenraumes gibt, sondern daß ein bindendes Element kräftigerer Art dazutreten muß. Notgedrungen sucht man wieder Fühlung mit der Architektur. Man tastet nach einem architektonischen Prinzip, in das sich all die gewonnenen Schätze einfügen lassen, und es entsteht die Frage, wie sich das Verhältnis von Kunstgewerbe zu Architektur neu gestaltet. Selbstverständlich gibt es dieser Frage gegenüber Leute, die nun von seiten des architektonischen Einflusses aus das Kunstgewerbe sozusagen zurückgestalten

möchten, und andere Leute, die umgekehrt von seiten des kunstgewerblichen Einflusses aus die Architektur aus den Angeln heben zu können glauben. Das sind klare Wege. So einfach ist die Sache aber in Wahrheit augenscheinlich nicht. In Wahrheit laufen die Wege zwischen Kunstgewerbe und Architektur viel verschlungener und es gilt die Frage zu erwägen: wo liegen die Berührungspunkte zwischen Kunstgewerbe und Architektur und wo liegen diese Berührungspunkte nicht.

Die negative Seite der Frage hat sich durch die Entwicklung des letzten Jahrzehnts ziemlich deutlich geklärt. Das neue Wollen zeigte sich naturgemäß zuerst im Flachornament; hier konnte es sich am mühelosesten, von keinen materiellen Schwierigkeiten gehemmt, entwickeln und zugleich fiel hier jede Eigenart dem Laien, der stets dem Ornament am ehesten zugänglich zu sein pflegt, am sinnfälligsten ins Auge.

So entwickelte sich hier rasch ein neuartiges fruchtbares Prinzip im rhythmischen Verteilen von Flecken und Grund, von ruhenden formal durchgebildeten Punkten und bewegten Linien. Und in der ersten Freude an selbständigen Leistungen glaubte man deshalb ohne weiteres, sozusagen vom Tapetenmuster aus die Architektur neu gestalten zu können.

Der Erfolg war fürchterlich. Es entstanden jene teppichartigen oder gar mit stilisiertem Pflanzengerank garnierten Fassaden, die zuerst das neue

Wollen diskreditierten. Deutlich konnte man lesen: was für das Ornament entwickelt ist, bedeutet zunächst noch nichts für die Architektur. Ja, man konnte sofort weiter folgern, es bedeutet noch nichts für alle dreidimensionalen, kubisch konstruierten Gebilde, also in erster Linie noch nichts für das Möbel. Das ist eine in ihrer Selbstverständlichkeit so banale Weisheit, daß man sich scheuen würde, sie auszusprechen, wenn man nicht noch mannigfache Symptome für die gegenteilige Praxis sähe. Noch sind die Arbeiten nicht völlig überwunden, welche die aus dem Rhythmus des flachen Ornaments entwickelten Linienzüge auch auf das Klavier, den Ofen oder gar den Festsaal übertragen wollen. Glücklicherweise ist uns diese negative Lehre, als der — wie der Name schon sagt — aus illustrativer Ornamentik entstandene „Jugendstil" das Möbel ergriff, so gründlich gepredigt worden, daß hier zu tun fast nichts mehr übrig bleibt. Schon aus Reaktion kam man dazu, dem Gestalten des Möbels unter völliger ornamentaler Askese von ganz anderen Prinzipien aus, nämlich von seiten der sachlichen Konstruktion zu Leibe zu gehen. Bei dieser sachlichen Konstruktion wurde der Reiz des Gestaltens in einem Schrank oder Büfett nicht mehr gesucht in der bewegten Linie, sondern in der Gruppierung der aus dem notwendigen Raumgelaß sich ergebenden kubischen Massen. Und damit war man unvermerkt auf dem Gebiete kubischen Gestaltens zu genau dem gleichen

ästhetischen Prinzip gekommen wie beim Flachornament. Was dort das rhythmische Verteilen von Flecken und Grund, das Abwägen von ruhenden Punkten und bewegtem Linienspiel für die Fläche ist, das ist für den Raum das rhythmische Abwägen von aneinander gegliederten kubischen Massen, die durch das Vor- und Zurückspringen, durch die veränderte Wirkung geschlossener Flächen und dunkelschattiger, offener Börte die Elemente geben, nach denen in ganz ähnlicher Weise im Raum disponiert wird, wie in der Fläche mit Flecken und Linien. Dasselbe rhythmische Grundgefühl also, das in der Fläche in formgebenden Linien waltet, führt im Möbel zu jener sachlichen Massendisposition, die, wenn man will, der Formen entbehren kann, weil die Massenwirkung und ihr Licht- und Schatteneffekt höchstens kleiner pikanter Betonungen bedarf, die durch bescheidene Flächenbelebung, durch Intarsien oder flache Schnitzerei geleistet werden kann.

Weil man zu einem ähnlichem Prinzip aus anderen Ursachen heraus bereits im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gekommen war, glauben heute manche Schaffende es sich leicht machen zu können, indem sie die liebenswürdigen Leistungen jener Zeit einfach nachahmen. Sie sind dadurch des Erfolges gewiß. Sie engen aber ein natürliches und viel reicher bewegliches Prinzip nicht nur in den Kostümzwang einer Mode ein, sondern verwischen vor allem dem Publikum gegenüber den Kern der Sache, denn das Publi-

kum würde ganz richtig folgern, wenn es sagte: wenn jetzt Biedermeier-Nachahmung zeitgemäß ist, warum dann nicht nächstes Jahr einmal Rokoko. Dieser Gedankengang brauchte nicht erst künstlich gepflegt zu werden.

Im ganzen sachlichen Disponieren eines Möbels, einerseits aus der Konstruktion der Teile, andererseits aus der rhythmischen Wirkung seiner kubischen Masse heraus, liegt nun ein ausgeprägt architektonischer Zug. Keine Architekturform kommt dabei zutage, im Gegenteil, die Aufhebung aller Architekturformen ist selbstverständliche Folge; aber das Prinzip des Schaffens, das Prinzip des schöpferischen Denkens ist das gleiche wie beim Schaffen analoger, auch der Zweckmäßigkeit dienender Architekturwerke. Das praktische Wohnhaus unserer Tage entsteht im Grunde aus ganz ähnlichen Gedankengängen wie das praktische Möbel. Auch bei der sachlichen, wir pflegen heute manchmal noch zu sagen: „im englischen Geist" geschaffenen Villa werden die sich aus dem Zweck ergebenden Quantitäten von Gelaß, die sich in der kubischen Masse von Zimmergestaltungen darstellen, so aneinander gruppiert, daß sich der ästhetische Eindruck ergibt aus der rhythmischen Wirkung des Vor und Zurück der Massen, des Hell und Dunkel, dem Verhältnis von geschlossener Wand zur Durchbrechung.

Ein bestimmtes Gebiet unserer Architekturgestaltung und ein bestimmtes Gebiet unserer Ge-

rätgestaltung hat sich also, eins unabhängig vom anderen nach gleichen Grundsätzen entwickelt und dadurch ist hier ein Boden entstanden, wo Kunstgewerbe und Architektur sich mühelos treffen. In unserer sachlichen Landhausarchitektur und unserer sachlichen Möbelarchitektur ist eine Sprache gefunden, die sozusagen aus dem gleichen grammatischen Geiste hervorgeht. Wir können heute mit selbständigen Mitteln das anspruchslose Wohnhaus, das anspruchslose Schulhaus und dergleichen bürgerliche Aufgaben, besonders wenn sie in den Charakter des Ländlichen hereinschlagen, innen und außen restlos lösen, ohne historischer Anleihen zu bedürfen. Kunstgewerbe und Architektur reichen sich hier als gleichartig gebildete Genossen in voller Eintracht die Hände.

Diese Eintracht wird einstweilen noch immer gefährdeter, je mehr eine bauliche Aufgabe aus der anspruchslosen Sphäre der bürgerlichen Zweckerfüllung in eine Sphäre herübergreift, in der es neben dieser anständigen Zweckerfüllung noch einer weiteren künstlerischen Charakterisierung bedarf. Sicherlich ist die anständige und zweckmäßige Erfüllung des bürgerlichen Bedürfnisses die wichtigste Seite, ja die Basis aller künstlerischen Kultur, und es bedeutet viel, wenn wir sagen, daß wir hier eine allgemeingültige Sprache haben könnten, wenn das Publikum und die breite Masse der Ausführenden sich dieser Sprache bedienen wollten. Man darf sich darum aber nicht darüber täuschen,

daß damit nur eine Seite der Aufgaben berührt ist, die es tatsächlich zu erfüllen gibt, denn neben dieser Anforderung anständiger Lebensgestaltung treten an die Architektur innen und außen Aufgaben heran, die über diesen Anspruch hinaus ein Charakterisieren verlangen, sei es ein Charakterisieren nach der repräsentativen Seite, um Macht und Kraft etwa im Rathauszimmer oder im Gerichtssaale anzudeuten, sei es um eine gesteigerte Gemütsstimmung für den Festsaal oder gar den Kultusraum zu erzeugen.

Womit soll der Schaffende solche Anforderungen erfüllen, womit soll er charakterisieren? Die einfache Lösung der praktischen Zweckaufgabe gibt ihm hier weder beim Möbel noch beim Bauwerk ein solches Charakterisierungsmittel an die Hand, er muß es sich erst schaffen.

Hier treten ganz neue Anforderungen auf. Die Parole der Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit, wie sie gemeinhin verstanden wird, versagt, denn neben den materiellen Zweck tritt der ideelle Zweck. Auch dieser ideelle Zweck der Erzeugung einer bestimmten Stimmung im angedeuteten Sinne verlangt seinen Ausdruck. Der Begriff Zweckmäßigkeit hat sich erweitert: neben den Zweck im landläufigen Sinne tritt der Zweck im höheren Sinne. Hier liegt der Punkt, wo unsere Zeit noch am unsichersten tastet, und wo die Kritik dem Irrenden nicht mit dem sonst so trefflichen Evangelium der Sachlichkeit weiterhilft.

Für diese Charakterisierung des ideellen Zweckes

einer Aufgabe entwickeln alle historischen Stile ohne eine einzige Ausnahme ihre architektonische Formensprache, ihre Säulen und Profile, mit denen sie bald heiter, bald feierlich charakterisieren konnten, mit denen sie bald Zierlichkeit, bald wuchtigen Ernst auszudrücken vermochten. Sie entwickelten eine ideale Sprache für abstrakte Bedürfnisse und dies Ausdrucksmittel zur individuellen Charakterisierung von etwas Abstraktem, von einer Gefühlsstimmung, das übernahm dann ohne weiteres die innere Architektur von der äußeren, wenn sie in ihren Möbeln oder Türen die gleiche Charakterisierungsaufgabe zu erfüllen hatte. Wird sich aus dem Kunstgewerbe heraus und aus dem spezifischen Prinzip kunstgewerblichen Schaffens heraus ein Äquivalent für diese Wirkungen, die es doch auch zu lösen gilt, entwickeln? Kann es sich daraus entwickeln?

Alle Symptome sprechen für ein Nein. Und hier ist wohl der Punkt, wo der Weg nicht vom Kunstgewerbe zur Architektur führt, sondern umgekehrt von der Architektur aus zum Kunstgewerbe. Die Ungleichheit und das Scheitern der Wirkung, das wir bei neuzeitlichen Leistungen so oft bemerken können, sowie höhere Charakterisierungsansprüche an einen Raum gestellt werden, beruht zum größten Teile darauf, daß nur mit kunstgewerblichen Effekten operiert wird, ohne daß die notwendige architektonische Gebundenheit hinzutritt. Es ist sehr charakteristisch zu sehen, mit welchen Mitteln man aus der kunstgewerblichen

Sphäre in die Sphäre monumentalerer Eindrücke zu gelangen sucht: durch eine Steigerung im Ornament, durch eine Steigerung in der köstlichen Wirkung des Materials und durch eine Steigerung in der meist damit Hand in Hand gehenden Farbwirkung.

Das sind wichtige künstlerische Ausdrucksmittel, aber sie nützen nichts, wenn sie nicht architektonisch diszipliniert auftreten. Es nützt nichts, die Wand statt mit Tapete mit farbigem Marmor zu inkrustieren, wenn nicht zugleich eine Gliederung eintritt, die diese Materialwirkung in den Dienst einer organisch erscheinenden Gestaltung nimmt. Es nützt nichts, die Decke reich zu machen, wenn nicht zugleich eine erhöhte innere Verbindung mit der Wandgestaltung gefunden wird. Es nützt nichts, ein Möbel kostbar zu machen, wenn nicht zugleich die rhythmische Wucht seiner Erscheinung gesteigert wird.

Was hier als architektonisches Element in den Kreis der künstlerischen Erwägungen eintritt, ist nicht ganz leicht zu beschreiben. Es ist etwas vergleichbar Ähnliches, wie dasjenige architektonische Element, das in Bewegung kommt, wenn es sich handelt um die Städtebau-künstlerischen Gesichtspunkte der Anlage eines Platzes. Man kann gute Möbel ebenso wie an sich gute Häuser zu einer feinen oder zu einer verpuffenden Gesamtwirkung zusammenfassen. Das ist eine architektonische Kunst, die ebenso wie in den Städtebaufragen in den Fragen der Innenwirkung sehr leicht übersehen wird, da sie sich nur

indirekt äußert, ja, die man eigentlich erst neu zu entdecken beginnt, und doch ist es eine Kunst von ungeheurer Wichtigkeit. Inwieweit sie als etwas spezifisch Architektonisches dem Beschauer zum Bewußtsein kommen muß, das ist je nach den inneren Charakteransprüchen des Raumes sehr verschieden.

Am geschickt gruppierten Dorfplatz merkt man nichts von dieser architektonischen Disposition, wenn sie wirklich feinsinnig durchgeführt ist; er wirkt absichtslos. Je anspruchsvoller die Architektur und vor allem die Bedeutung des Platzes wird, umsomehr tritt der architektonische Geist der Gruppierung zutage, bis er schließlich im markantesten Falle höchster Monumentalität das Ganze beherrscht und mit architektonischen Mitteln, Treppen, Balustraden, Terrassen seine Macht ausdehnt auf das ganze Terrain. Die architektonische Disposition wird Selbstzweck. Genau so ist es beim Innenraum. Scheinbar absichtslos muß der architektonische Geist walten im Gruppieren und Abwägen der Umrißwirkung anspruchsloser Bürgermöbel. Immer strengere Grenzen zieht er, je bedeutsamer die Bestimmung des Raumes und die Ausbildung der einzelnen Stücke wird, bis schließlich im Endfalle des ausgesprochenen Monumentalraumes die architektonische Idee und ihre Struktur ganz das Beherrschende wird und die kunstgewerbliche Einzelheit sich als etwas Sekundäres völlig unterordnet.

Um also die verschiedenen Schattierungen der Bedeutsamkeit des Innenraumes, die vom bürgerlichen Wohnzimmer zum Festsaale und zum ausgesprochenen Monumentalraum herüberleiten, kunstgewerblich lösen zu können, bedarf es eines Einschlags architektonischer Ausdrucksmittel und damit tritt eine fundamentale Schwierigkeit auf, da wir einstweilen neue architektonische Ausdrucksmittel, die in allgemein gültigen Formen festlegbar sind, noch nicht besitzen.

Man sieht heute deutlich, wie einzelne Künstler mit monumentalem Wollen diese Sachlage dadurch zu lösen versuchen, daß sie in bezug auf Formen zu völliger Enthaltsamkeit greifen; um nicht in historische Monumentalformen zu verfallen, reduzieren sie alle Architektur auf glatte Flächen, die wie in primitiven Zeiten nur durch aufgemalte Teilungen innere Belebung und Kontrastierung erhalten. Man kann sich hier eine freie Weiterentwicklung nur schwer vorstellen, da überall die historische Architekturform lauert, um bei der geringsten weiteren Formdurchbildung hervorzubrechen. Wenn wir heute in bezug auf Formdetaillierung zunächst noch kargen müssen, so müssen wir wohl unsere Kraft auf anderem Gebiete suchen. Nicht in der Flächendisposition, die nicht weiter entwickelbar ist, sondern in der charakteristischen Bewegung der Massen, die weiter entwickelt werden können, in der Steigerung des Ausdrucks der rhythmischen Bewegung des

ganzen Raumgebildes; denn nicht die einzelne Form, sondern diese rhythmische Bewegung des Raumgebildes ist das primäre Element aller architektonischen Wirkung. Das Abwägen der Raumverhältnisse, das Gliedern in Tragendes und Getragenes, das Vor und Zurück der Massen, das Widerspiel von Fläche und Öffnung, von Hell und Dunkel, das sind die Urelemente aller architektonischen Wirkung und diese Urelemente genügen zunächst, um das zum Austrag zu bringen, worauf es in allererster Linie ankommt, nämlich ob eine Zeitepoche in der Wirkung der Massen und ihrer Verhältnisse einen eigenen Rhythmus zu besitzen beginnt. Wenn man die monumentalen Leistungen unserer Zeit, besonders auch auf dem Gebiet des Denkmals, vergleichend prüft, dann kann man vielleicht hoffen, daß wir auf dem Wege sind, zu einer eigentümlichen Einheitlichkeit des Gefühls im Abwägen der Massen und ihrer rhythmischen Wirkung. Und damit ist das erste und wichtigste einer monumentalen Sprache gewonnen, ihr Grundcharakter. Wenn wir in dieser Beziehung wirklich zu einem allgemein gültigen Resultat kommen, so bedeutet das für die monumentale Gestaltung ein ähnliches Prinzip, wie es sich für die bürgerliche Gestaltung im Prinzip strenger Sachlichkeit ausgebildet hat. Denn für das monumentale Schaffen mit seinen Anforderungen des Ausdrucks eines ideellen Zwecks ist nicht die nackte Konstruktion, sondern das innerlich-logische Abwägen der

Rhythmik dasjenige, was dem Begriff „sachlich“ entspricht. Auch hier ist das erste Resultat Einfachheit, und in diesem einfachen Grundorganismus gilt es dann, nach der Seite der Form hin, das zu betonen und zum individuellen Leben zu erwecken, was diesen Rhythmus des Grundorganismus noch deutlicher und klarer betont. Dazu bedarf es dann nicht nur des Ornaments, sondern es bedarf, um zu völlig gültigem Ziele zu gelangen, der Hilfe aller Kunst, der Plastik und der Malerei. Im Zusammenarbeiten mit der Architektur und ihren höchsten Wirkungen muß Plastik und Malerei, wenn man das Wort richtig verstehen will, wieder zum Kunstgewerbe werden. Soll also nicht nur die eine Seite künstlerischer Kultur, die des bürgerlichen Zweckbedürfnisses neu weiter entwickelt werden, sondern auch die andere, die ausmündet in den großen Innenaufgaben monumentaler Kunst, so ist ein Bündnis zwischen Architektur, Plastik und Malerei ebenso wichtig, wie das Bündnis zwischen Architektur, Tischlerei und allen edlen Einzeltechniken des Kunstgewerbes.

Mit einem Wort, es gilt, die Schranken der Spezialisierung der einzelnen Sondergebiete durch das Medium architektonischer Gesinnung in der ganzen Front künstlerischen Schaffens allmählich aufzuheben.

Diese Spezialisierung ist das charakteristischste Erbteil des neunzehnten Jahrhunderts. Das neunzehnte Jahrhundert stand auf dem ganzen Gebiet seiner geistigen und technischen Ökonomie unter der Signatur

des neuartigen Wirtschaftsprinzips der Teilung der Arbeit. Dieses Prinzip war das absolut notwendige Aushilfsmittel, wodurch der Einzelne in den Stand gesetzt wurde, dem ungeheuren Anprall an neuartigen Anforderungen geistiger und technischer Natur standhalten zu können.

Dieses Prinzip ist nicht auf geistige und technische Fragen beschränkt geblieben, es hat der ganzen Epoche den Stempel aufgedrückt. Es erstreckte sich auch auf die Kunst. Hier, wo bisher nirgends strenge Grenzen gezogen waren, sonderten sich die Gebiete. Der Architekt begann den Begriff des Bauens nur noch auf den Rohbau zu beziehen, im Innern waltete ein neuer Spezialist, um diesen Rohbau einzurichten. Dieser Spezialist findet auf allen Sondergebieten, die er braucht, wieder Spezialisten, die das Schaffen von Zimmerdecken, von Tapeten oder Fliesen, oder was immer es sein mag, als Selbstzweck betreiben. Das Kunstgewerbe im höheren Sinne wird ein Reich für sich und sucht seine höchsten Trümpfe im objet d'art, das Selbstzweck ist. Die Bildhauerkunst wird ein Reich für sich und schafft nur noch die einzelne Figur, die Selbstzweck ist und höchstens noch die Architektur als Gestalterin eines bescheidenen Sockels duldet. Die Malerei wird ein Reich für sich; sie zieht sich in den vornehmen Goldrahmen des Staffeleibildes ganz von der übrigen Welt zurück und wird Selbstzweck. Die Teilung der Arbeit ist in den Künsten

eingetreten. Jede entwickelt dabei naturgemäß, was ihr den anderen Kunstgebieten gegenüber allein eignet, und so standen sich die Künste auch da, wo sie sich in einem Einzelfalle suchten, fremd gegenüber, sie hatten den Zusammenhang verloren mit dem Boden, auf dem sie sich begegnen, mit der Architektur.

Diese Isolierung aller Künste spiegelt sich deutlich in den offiziellen staatlichen Anstalten. Die „hohe Kunst“, das Kunstgewerbe und die Architektur werden in Sachsen an drei verschiedenen Anstalten gelehrt. Der werdende Architekt, der werdende Kunstgewerbler, der werdende Monumentalmaler, der werdende Architekturbildhauer können sich nicht gegenseitig in die Werkstatt schauen und so natürliche Fühlung miteinander gewinnen. Diese Sonderung mag für die Spezialentwicklung der betreffenden Gebiete eine Zeitlang notwendig gewesen sein, heute drängen sie zueinander. Es ist ein sehr charakteristisches Symptom für diese unnatürliche Entfremdung, daß im Beginn der neuzeitlichen Bewegung lauter Künstler auftraten, die jede künstlerische Mitarbeit ausschlossen, die Universalkünstler waren. Sie entwarfen, vom Architektonischem abgesehen, nicht nur Tapeten, Fliesen und Teppiche selber, sie waren ihre eigenen Bildhauer und Monumentalmaler, denn sie fanden nirgends einen Zusammenhang mit anderen Kräften. Daß dieses Prinzip der Universalität, das zuerst so stark impo-

nierte, auf die Dauer unnatürlich ist, daß es den Künstler zur Zersplitterung seiner Kräfte oder zu jenem unheilvollen Stereotypieren eines Persönlichkeitstils führen muß, das Viele an den neuzeitlichen Leistungen so abschreckt, liegt auf der Hand.

Zum Glück zeigen sich Anzeichen zu einer Änderung.

Schon gibt es kunstgewerbliche Schulen, wo auch der kunstgewerbliche Spezialist so erzogen wird, daß er erst vom Großen zum Einzelnen kommt, daß er von einem bestimmten Raumgedanken ausgeht und nun lernt, z. B. nicht Deckenverzierungen als solche, sondern Deckenverzierungen für einen bestimmten Raum zu machen, Tapeten- und Fliesenmuster einem bestimmten Zwecke anzupassen. Die Folge ist, daß nicht mehr in der irreführenden Fähigkeit eigentümlicher Musterkombinationen, sondern in der Fähigkeit sich einzufügen, die wahre künstlerische Begabung gesehen wird und Kräfte entstehen, mit denen trotz ihrer Spezialisierung der im Großen schaffende Künstler ein Gesamtziel erreichen kann. Und was sich hier für den bürgerlichen Innenraum als Zeichen der Gesundung anbahnt, das beginnt auch für den Monumentalraum zu tagen. Was ist die ganze Bewegung, die anknüpfend an Adolf Hildebrands Gedanken vom „Problem der Form“ die Plastik unserer Tage durchzieht, anderes, als ein Besinnen auf die latenten architektonischen Gesetze, die dem Werke der Plastik erst seine Reife geben. Was zeigt sich in dem

Zug zum strengen Stilisieren, der in der Malerei nach der Epoche des Stimmungsbildes und des Naturalismus immer deutlicher hervorbricht, anderes, als daß sie reif wird für die großen Wirkungen im Zusammenhange mit Architektur. Diese Zusammenhänge, die sich auf dem gemeinsamen, man möchte sagen, neutralen Gebiet der Architektur ergeben, gilt es zu pflegen, dann wird ganz von selber das Verhältnis von Architektur und Kunstgewerbe wieder ein natürliches werden. Es wird der Geist wiederkommen, der alle Einzelleistungen betrachtet im Zusammenhang mit dem großen das Ganze beherrschenden Rhythmus, jener architektonische Geist, der eigentlich gemeint ist, wenn der Philosoph sagt: omnis ars musica, alle Kunst ist Rhythmus.

Wir sind heute im allgemeinen geneigt zu glauben, mit der Formel: „im Anfang war die Zweckmäßigkeit," den Universalschlüssel zu einem gesunden Schaffen gefunden zu haben. Sicherlich, den Weg zur gesunden Konstruktion, zur Natürlichkeit und Einfachheit sehen wir darin vorgezeichnet, aber dann plötzlich kommt ein Punkt, wo die Formel nicht ausreicht, wo sie versagt und wir uns ratlos umschauen müssen, wenn wir nicht das architektonische Wort daneben stellen würden: „im Anfang war der Rhythmus."

Diese ergänzende Erkenntnis braucht unser Kunstgewerbe. Nicht um den gesunden Realismus, den es für den täglichen Bedarf zu pflegen beginnt, da-

mit totzuschlagen, sondern um da, wo die Aufgabe über den täglichen Bedarf hinausgeht, nicht stecken zu bleiben oder irre herumzutasten.

Und diese Erkenntnis ergibt sich als Frucht aus dem freien Zusammenwirken von Kunstgewerbe und Architektur. (1906)

DENKMALSKUNST

DER Zufall hat mich einmal in einem Vorstadttheater in Genua ein gar rührseliges Melodram mitanhören lassen. Es handelte sich um ein junges früh verwaistes Künstlerkind, das nach den ersten eigenen Erfolgen sich im hastenden Trieb nach Erwerb schnell zugrunde richtet; und erst im letzten Akt, à la Cameliendame, erfuhr der Zuhörer, was denn eigentlich das Motiv gewesen war zu dem unbegreiflichen Treiben: der kindlichen Phantasie des Mädchens hatte im Leben nur ein Ideal vorgeschwebt, das Ideal, seinen im Elend gestorbenen Künstlereltern ein unerhört großartiges Denkmal zu setzen. — Das ist gewiß ein echt italienisches Motiv, und unwillkürlich wird unser innerer Blick gelenkt auf jene unübertrefflichen Treibhausbeete persönlicher Eitelkeit, welche die modernen Italiener ihre Camposanti nennen; gewiß, ein deutlich lokaler Zug liegt vor — und doch verkörpert uns dieses gesucht und sentimental erscheinende Motiv eine Regung, welche uns die Geschichte der Kunst als einen Grundzug im kindlichen Empfinden der Menschheit erweist. Ich sage: als einen Grundzug, denn je weiter die Kultur sich entwickelt, um so mehr andere Triebe treten neben diesem Trieb in den Vordergrund und verwischen

ihn; aber eben wenn wir zurückblicken in die Kindheit der Völker, so können wir deutlich erkennen: zwei Impulse sind es stets, die zum bildenden Schaffen anregen, der Impuls, sich selber das Leben angenehmer oder sicherer zu gestalten und der Impuls, andern Denkmäler zu setzen.

Jener „Andere“ ist zunächst ein Unbekannter, man sieht ihn nicht, man fühlt ihn nur, man nennt ihn Gottheit; und dann kommen einzelne, die scheinen ein Stück Göttermacht auf Erden zu besitzen, man nennt sie Fürsten; und andere scheinen in ihren individuellen Taten Gottähnlichkeit zu zeigen, man nennt sie Helden; — einige aber schweifen nicht erst in die Ferne, sie sehen das Verewigungswerte im engen Kreise ihres eigenen Geschlechts, vielleicht ihrer eigenen Person, und es entstehen die rein individuellen Denkmäler, die Familien- und Grab-Monumente.

Alle diese Verehrungsgefühle aber lösen sich beim Menschen aus in der Form von Erinnerungsmalen. Wo neben dem realen Nützlichkeitsprinzip ein idealer Anstoß zum Bilden führt, da hängt er mit dem Verewigungsbedürfnis in irgend einer Form zusammen, und so ist es Denkmalskunst, woran sich der instinktive ästhetische Ausdruck des Bildens zuerst geübt hat von der Pyramide der Ägypter bis zum Säulenbau des Mausolus, vom Götzenbild der Maori bis zum Marc Aurel in Rom.

Für uns komplizierte Menschen von heute ist es ganz interessant, uns einmal klar zu werden darüber,

was denn eigentlich der naive Mensch tut, wenn er dieser seiner Absicht Ausdruck gibt, etwas ihm verehrenswert Erscheinendes äußerlich zu markieren. Was tut er? Er tut überall dasselbe: er türmt, türmt Massen aufeinander. Das tut er im Norden, wenn er seine Dolmen in mächtigen Gehegen übereinandergeschichtet, das tut er in Ägypten, wenn er seine Pyramiden baut, das tut er in Frankreich und Irland, wenn er seine Menhirs in gewaltigen Blöcken ordnet, das tut er in Assur und Babylon, wenn er seine Mastabas terrassenförmig aufeinandersetzt, das tut er in Indien so gut wie in Mexiko.

Und es ist seltsam, wenn wir diesen ersten primitiven Äußerungen des Verewigungsbedürfnisses heute begegnen, da lächeln wir nicht, wie wir es etwa tun, wenn wir aus gleicher Zeit auf den Versuch stoßen, ein Menschenhaupt oder einen Löwenkopf zu bilden, wir haben nicht dies interessant-überlegene Gefühl, das den gereiften Mann erfüllt, wenn ihm zufällig einmal wieder die ersten Schreibhefte seiner Jugend vor Augen kommen — nein, wir verstummen. Es packt uns angesichts solcher Denkmäler das Gefühl einer unbestimmten Großartigkeit, sie sind nicht veraltet, sie sind heute noch ebenso jung wie damals. Das ist wohl merkwürdig, denn eigentlich auf allen anderen Kunstgebieten können wir beobachten, daß wir heutzutage erst von einer gewissen Reife der Kultur an einen unmittelbaren Stimmungseindruck ihren Werken gegenüber empfinden, und bei diesen

architektonischen Arbeiten trifft das nicht zu. Oftmals können wir beinahe umgekehrt sagen, daß auf dem Gebiet des Monumentalen gerade die primitiven, urwüchsigen Werke eine elementarere Stimmungsmacht ausüben, als die stilgerecht durchgearbeiteten Leistungen reifer Systeme.

Es spielt hier eben eine Macht mit, die als Unterton durch alle großen Wirkungen architektonischer Art hindurch geht: ein instinktives Naturgefühl, das sich äußert als ein Respekt vor der Masse, vor der Masse an sich. Dieser Respekt vor der Masse greift aber nur auf ein ästhetisches Gebiet herüber, wenn wir der Masse gegenüber das Gefühl einer latenten Organisierung durch Menschenkraft bekommen. Nicht der mächtige Felsblock allein ist es, der uns beim schwedischen Dolmen imponiert, sondern der Versuch, System hineinzubringen in ein Stück ungefüger Natur gibt seiner Masse erst die stimmungerzeugende Kraft. Menschenhand muß mit Natur gerungen haben, wenn dieser Respekt vor der Masse einsetzen soll, das ist das Eine, ebenso wichtig aber ist das Andere: Menschenhand darf dabei Natur nicht sklavisch unterjocht haben, sie muß als ursprüngliche Gewalt noch deutlich durchschimmern.

Man denke sich einmal, um es primitiv auszudrücken, die Pyramiden künstlerisch weiter durchgearbeitet, und alle diese gewaltigen Blöcke zu Diamantquadern zugehauen, oder man denke sich die mächtig und trotzig vorspringenden Buckeln des Pa-

lazzo Pitti stilgerecht verarbeitet zu regelmäßigen Bossen, — die Masse wäre dieselbe, aber der Respekt vor der Masse wäre verschwunden. Es wäre gerade so, wie wenn ein Bändiger seinem Löwen die Mähne reinlich in Locken drehen würde; das mag ein großes Kunststück der Dressur sein, aber der Respekt vor dem Löwen und damit zugleich vor dem Bändiger geht verloren, und das Ergebnis ist null.

Das klingt sehr einfach, und ist es auch. Und doch ist dies ein Punkt, der in der praktischen Architektur-Betätigung unserer Tage nur zu oft mißachtet wird. Überall, wohin wir blicken, werden heute in der Architektur dem Löwen die Locken gedreht; unser ganzes spieleriges Elend in den Großstädten, unser ganzer Mangel an Monumentalität, all die so oft mißlungene Architektur an unseren Denkmälern, sie hängt mit dem Ignorieren dieser Grundstimmungen architektonischer Wirkung eng zusammen.

Es ist kein Zufall, daß die wirklich monumental erscheinenden Architekturdenkmäler unserer Tage, Fischers Bismarckturm am Starnberger See, die Bismarcksäulen, die besten Werke von Bruno Schmitz, sich in ganz primitiven Formen entwickeln und wirken durch ihre Masse, ihre Silhouette, die natürliche Kraft ihres Materials.

Wenn wir später vom Zusammenwirken von Architur und Plastik am Denkmal zu reden haben, werden wir uns dieser Ausführungen erinnern müssen. —

Neben dieser Art, durch mehr oder minder wuchtige

Male das Gedenken zu versinnbildlichen, geht nun bei weiterer Kulturentwicklung eine ganz andere Art, dem Erinnerungsbedürfnis Ausdruck zu geben.

Man sucht die Individualität eines Menschen festzuhalten in Form eines Bildwerks, einer Statue. Auch das ist Anlaß zu frühesten Kunstäußerungen. Sehr bald treten uns in der alten Kunst der Ägypter und Assyrer Bildnisstatuen der Herrscher entgegen. Zuerst architektonisch streng gebunden, fast selber ein Stück Architektur, dann immer freier und individueller, bis in der reifen ägyptischen, in der griechischen und römischen Kunst das Porträthafte zur Vollkommenheit entwickelt ist.

Im Gegensatz zu jenen Denkmälern architektonischer Art ist es dem Beschauer gegenüber eine ganz andere psychologische Taktik, die in diesen Porträtdenkmälern eingeschlagen wird. Jene Architekturdenkmäler suchen uns etwas mitzuteilen von der Wirkung, die eine Persönlichkeit ausgeübt hat; der Grundzug ihres Wesens, das Gewaltige, das Prächtige, das Finstere, das Mächtige wird uns aus dem Spiegel der Architektur, die mit ihrem Namen verknüpft ist, reflektiert. Man charakterisiert einen Menschen in einer zwar sichtbaren aber abstrakten Sprache, ähnlich wie man etwa in der Sprache der Töne Individualitäten zu charakterisieren vermag. Und im anderen Falle gerade umgekehrt. Man sucht das Äußere des Menschen festzuhalten und überläßt es dem Eindruck dieses Äußeren, uns etwas mitzu-

teilen von den Wirkungen und Eigentümlichkeiten der Persönlichkeit. Interpretiert der Künstler im ersten Fall das Individuum ins Allgemeine, so sucht er im anderen gerade das Spezielle zu fassen und überläßt es diesem, uns seinerseits das Allgemeine zu interpretieren.

Es liegt auf der Hand, daß nur in dieser zweiten Form eine über Grundstimmungen hinausgehende, detaillierte Charakteristik einer Persönlichkeit möglich ist, und in der Tat gibt es ja Männer, die wie Cäsar oder Sokrates uns durch die Züge ihres Antlitzes ohne weiteren bildnerischen Kommentar den Kern ihres Wesens zu deuten vermögen. Ebensoklar aber ist es auch, daß dies nicht immer der Fall ist, und daß diese kompliziertere, mittelbare Sprache der Charakteristik überhaupt nur für den spricht, der mit der Absicht, sie lesen zu wollen, an sie herantritt. Große pathetische Steinmassen ziehen auch den Unaufmerksamen in ihren Bann, ihnen gegenüber ist die bloße äußere Nachbildung eines Menschen, wenn man sich an das Vorhandensein solcher Nachbildungen einmal gewöhnt hat, ein unzulängliches Mittel, um von der allgemeinen öffentlichen Bedeutung seiner Persönlichkeit Kunde zu geben; ein privater Zug bleibt ihr zunächst einmal anhaften.

Das haben künstlerisch entwickelte Epochen wohl empfunden, und sie haben daraus den Schluß gezogen, daß ein Porträtbild, eine Statue, an und für sich noch nicht ein Denkmal ist, sondern erst die

Art ihrer Behandlung, ihrer Weiterbildung, ihrer Aufstellung eventuell ein Denkmal daraus machen kann.

Es bedarf irgend einer Form der Monumentalisierung des Porträts, um es aus seiner privaten Sphäre heraus zum Charakter eines Denkmals zu erheben. Diese Monumentalisierung hat zunächst schon einzusetzen in der künstlerisch gesteigerten Art, in der die individuellen menschlichen Züge vom Künstler stilisierend aufgefaßt werden, und das ist künstlerisch vielleicht die tiefste Seite der Frage. Aber von dieser innerlichen Seite wollen wir zunächst nicht sprechen, sondern von den äußeren Mitteln, welche außerdem noch nötig sind, um aus einer Statue ein Denkmal zu machen. Es gibt ihrer viele.

Es ist wohl kein Zufall, daß uns aus dem griechischen Altertum, außer wo es sich um die Verherrlichung des schönen nackten Körpers eines olympischen Siegers handelte, verhältnismäßig so wenig Bildnisfiguren in ganzer Gestalt überliefert sind, — weitaus vorwiegend sind die Büsten. Und die Form der Büste, zumal wenn sie sich wie bei den Griechen verbindet mit dem glatten ragenden Schaft einer Herme, ist an sich bereits eine gewisse Art der Monumentalisierung des Individuums; man emanzipiert sich von den Zufälligkeiten des äußeren Gehabens, von der Tracht einer Zeit oder eines Volkes, und man gibt sozusagen die Quintessenz einer Persönlichkeit im Haupte allein. Zu allen Zeiten ist die

Herme eine monumentalere Denkmalsform für Privatpersonen gewesen, als die Darstellung der ganzen Figur. — Die Griechen gaben solch bescheidenem Hermendenkmal aber erst seine Bedeutung dadurch, daß sie es in eine architektonisch geschlossene Umgebung brachten. Sie stellten es auf in einer Säulenhalle, wo es isoliert wurde vom Treiben des Alltags, oder sie stellten es vorzugsweise an den Rand eines Forums, wo ein ganzer Kranz gleichartiger Hermen durch die Bedeutung des Nachbarn die Bedeutung des Einzelnen hob, und wo durch das Zusammenfassen der Einzeleindrücke ein Gesamteindruck erzielt wurde, der nun jedem Einzelnen wieder zugute kam. Welch ganz andere Wirkungen lassen sich dadurch erzielen, als wenn wir solche kleinen Denkmale heutzutage rings in einer Stadt verzetteln, oder wie es in manchen deutschen Städten üblich ist, sie zerstreuen in den weiten Bezirken eines großen Parks, wo höchstens noch einmal die Neugier eines Fremden angeregt wird, eine Inschrift zu entziffern. Kleine Denkmäler können zu großen werden, wenn man sie, wie das etwa auf dem Universitätsplatz in Padua geschehen, vereinigt, — wenn man Stätten schafft, meinetwegen in Parks oder kleineren Anlagen, wo sich die großen Geister, denen eine Stadt huldigt (lokale Denkmäler kommen hier zunächst in Betracht) für die Nachwelt versammeln. Mehr als eine künstlerische Form ließe sich dafür finden, vorausgesetzt, daß man nicht mit dem Begriffe „Platz“ rechnet, der heute meist aus

zufälligen Straßenkreuzungen entsteht, sondern eine solche Anlage zum Schlüssel einer ganzen Aufteilung macht. Aber das nebenbei.

Auf die Dauer läßt sich das Verewigungsbedürfnis nicht zurückhalten von der Darstellung eines Menschen in seiner ganzen Gestalt, und wir brauchen ja nur von Athen nach Rom zu blicken, um eine Fülle von Bildwerken zu sehen, die einen Menschen in seinem ganzen äußeren Gehaben in aller Lebendigkeit überliefern.

Sehr oft sind diese Bildnisgestalten für Innenräume bestimmt, und die Art und Weise, wie sie hier in den Mittelpunkt einer architektonischen Umgebung gerückt werden können und gerückt werden müssen, erledigt die Frage, die uns hier interessiert. Die Schwierigkeit tritt erst ein, wenn ein solches Bildwerk isoliert im Freien aufgestellt werden soll, und hier hat man mannigfache Versuche zu seiner Monumentalisierung gemacht.

Zunächst das Einfachste. Man bildete solche Figuren groß, riesengroß. Von einer ganzen Anzahl römischer Kaiser wissen wir, daß sie sich in kolossalen Größenabmessungen verewigen ließen. Wir haben dieses Mittel auch in unserer Zeit verschiedentlich anzuwenden versucht, die Bavaria in München, die Germania auf dem Niederwald, vor allem das Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Deutschen Eck in Koblenz, sie reden davon. Und sie alle reden dasselbe. Sie zeigen, daß eine Gestalt dadurch nicht

monumental wird, daß man sie vergrößert. Der Respekt vor der Masse setzt vor diesen gesteigerten Quantitäten Bronze gänzlich aus, und das ist uns nach dem früher Gesagten nicht wunderbar, denn es war eine Wirkung, die an architektonische Behandlung geknüpft war, sie setzte nur ein, wo man das Gefühl der latenten Organisierung eines Stückes Natur durch Menschenhand bekam. Ja, wären solche Kolosse gefügt aus mächtigen Quadern, hätte man den Eindruck, daß aus einer gewaltig getürmten Masse die organisierte Form gewonnen wäre, die Wirkung wäre eine ganz andere. Der monumentale Eindruck des Rolands in Bremen ist untrennbar von den Fugen seiner Steinschichten; die Figur wird dadurch unvermerkt architektonisch, und nun gelten für sie dieselben Normen wie für das Architekturmonument.

Man sieht, diese Monumentalisierungsart besitzt nur einen engen Kreis von Möglichkeiten, und wenn wir in die römische Zeit zurückblicken, sehen wir andere Kaiser andere Versuche machen. Marc Aurel und Trajan suchten ihr Bildnis zu einem monumentalen Merkzeichen zu erheben dadurch, daß sie es auf einen gewaltigen Unterbau stellten, auf eine riesige reliefumwundene Säule. Das Merkzeichen wurde wohl monumental, aber das Bildnis wurde zum bloßen Schein; es kann ebensogut ein Gladiator dort oben stehen. Das Schicksal hat das an der Pariser Vendôme-Säule deutlich genug bewiesen, denn die Vendôme-Säule blieb immer dasselbe Denkmal, ob nun

Napoleon oder Gambetta oder der Heilige Petrus auf ihrer Spitze thronte.

Nein, gleichzeitig kam man auf einem viel bescheideneren Wege der Lösung des Problems von der Monumentalisierung des Porträts bis zu einem gewissen Grade näher. Dieser Weg erscheint uns heute als etwas ganz Selbstverständliches, und doch war es eine eigentümliche und originelle Tat, als der Künstler zum ersten Male seine Porträtfigur, um sie zu monumentalisieren, auf ein Pferd setzte.

Nur verhältnismäßig wenige Versuche dieser Art sind uns aus dem Altertum überliefert; neben den Reiterbildern der beiden Balbus in Herkulanum ist es von bekannteren Werken vor allem der Marc Aurel, der heute auf dem Kapitol in Rom steht. Man muß sich klar machen, es ist gar nicht etwas so ganz Selbstverständliches, einen Menschen, um ihn der Nachwelt zu überliefern, reiten zu lassen, zumal wenn es sich gar nicht etwa um ein kriegerisches Dahersprengen handelt, sondern, wie beim Marc Aurel, lediglich um eine wohlwollend-freundliche Gemütsverfassung, für die das Reiten an sich völlig gleichgültig ist. Und dennoch wagt es der Künstler, ein als Individuum ganz gleichgültiges, an Masse weit überlegenes Lebewesen in Wettbewerb zu bringen mit seinem Bildnis — dennoch stellt er einen mächtigen Tierschädel in dieselbe Achse mit seinem Menschenhaupt, — dennoch schafft er sich eine Gruppe, die nur noch zwei Ansichtsmöglichkeiten, die beiden Längsseiten

besitzt, während zwei Seiten zur Verzerrung werden, — dennoch schafft er sich eine Masse, die in ihrer Verteilung statisch beängstigt, da eine viel zu schwere hängende Materiallast auf viel zu schwachen Postamenten zu ruhen scheint, den dünnen Pferdebeinen.

Und alle die Schwierigkeiten nimmt der Künstler ruhig in den Kauf, denn der Wunsch nach Monumentalisierung des Porträts ist größer, als diese Bedenken; und die Zeit, die da, wo es sich um Jahrhunderte handelt, in der Kunst ebenso sicher sichtet, wie das Nützlichkeitsprinzip im Kampf ums Dasein auf anderen Lebensgebieten, sie hat dem Künstler mit diesem seinem Mittel recht gegeben: noch heute ist die Reiterstatue die monumentalste Form des Bildnisdenkmals.

Zu diesem Siege wirkten verschiedene Momente zusammen. Einerseits der ungewöhnliche Reiz der Silhouette, der in der Seitenansicht im Widerspiel der horizontalen und vertikalen Linienzüge liegt, die trotz allen Kontrastes durch die reitende Bewegung zu einer vollen Einheit verwachsen; — dann aber ein ganz anderer Grund, nämlich die Möglichkeit, das Pferdmotiv weiter auszugestalten zu einem illustrierenden Mittel der Charakterisierung seines Reiters. Man schildert den Reiter durch das Temperament seines Pferdes.

Beim Marc Aurel sehen wir davon noch nichts, das Pferd, das deutlich porträthafte Züge aufweist, ist dem Reiter gegenüber nichts als ein neutrales Postament,

dessen einzige Aufgabe darin liegt, vornehm zu erscheinen. Auch das Mittelalter weiß noch nichts von dieser psychologischen Vertiefung des Pferdes, es befaßt sich aber in seinen Reiterdenkmälern in einer recht bemerkenswerten Weise mit jenen ästhetischen Schwierigkeiten, die wir für die Reitergruppe andeuteten.

Entweder wird der Reiter in kleinen Dimensionen hoch oben auf einen architektonischen Bau gestellt, so daß er in überschnittenen Linien silhouettenartig wirkt (z. B. Scaligergräber in Verona), oder er wird von architektonischen Aufbauten baldachinartig eng umgeben, so daß stets Architekturlinien den vollen Überblick überschneiden (z. B. König Otto in Magdeburg), oder aber, und das ist der häufigste Fall, er wird so aufgestellt, daß die Längsachse des Pferdes parallel zu einer als Hintergrund wirkenden Mauer geht, ich erinnere an den sogenannten Konrad III. im Dom zu Bamberg oder den Karl XII. in Blois. Dadurch wird der Beschauer gezwungen, sich auf die ästhetisch vollwichtige Seite des Aufbaus zu konzentrieren, und auch jene statische Schwierigkeit der allzugroßen Last auf allzuschwachen Postamenten wird aufgehoben, da man zwischen den Beinen des Pferdes nicht mehr die Luft, sondern eine Mauerfläche sieht. Man erreicht eine reliefartige Wirkung.

Das sind alles bedeutungsvolle Punkte. Die Durchbildung des Pferdes tritt daneben, wie gesagt, ganz zurück; das Mittelalter kommt nie dazu, das Tier ähnlich zu beherrschen, wie den Menschen.

An dieser psychologischen Seite setzt erst die Renaissance ein. Sie tritt die eigentliche Erbschaft jenes ehernen Marc Aurel an in zwei großen Reiterbildern: dem Gattamelata Donatellos in Padua und dem Colleoni Verrocchios in Venedig; — da Lionardos Reiterdenkmal zerstört ist, sind sie die einzigen ehernen Reiter der Renaissance.

Schon bei Donatello fühlt man einen Zusammenhang zwischen der Art des Tieres und der Art des Mannes; das kurze, schwere, treuherzige Tier paßt zur Natur des tapferen, geraden Kriegsmannes, der dieser Gattamelata war; zu einer hinreißenden Charakterisierung des schneidigen Condottiere aber weiß Verrocchio das Roß seines Colleoni zu gestalten. Pferd und Mann verwachsen hier in Temperament und in Linie zu einer untrennbaren Einheit, und der Vorgang des Reitens selbst wird zu einer inneren Notwendigkeit im Gegensatz zu der nur äußeren Berechtigung, die beim Marc Aurel vorliegt. Diesen Mann können wir uns nicht anders vorstellen, als gerade reitend. Gleich vollendet ist dieser Zusammenklang von Roß und Reiter wohl nur noch am Großen Kurfürsten Schlüters wieder gelungen.

So beginnt das Motiv des Reitens neben seinen äußeren Eigenschaften allmählich zum Charakterisierungsmittel zu werden, und wenn wir heute daraufhin größere Konkurrenzen betrachten, so können wir wahrnehmen, daß sich eine Art oft wiederkehrender Schemas in dieser Charakterisierungssprache ent-

wickelt hat. Bestimmte Typen herrschen vor: das mutig sich bäumende Roß versinnbildlicht den Elan des tapferen Draufgängers, Italien hat es für seine Garibaldis und Viktor Emanuels beinahe gepachtet; das auf den Hinterbeinen ruhende Pferd, das trotzig wie vor einem Abgrunde pariert, zeigt die willensstarke Kraftnatur; das mit vorgestrecktem Haupte bedächtig im Winde schnüffelnde Edelroß den überlegten Denker — Bismarck und Moltke sind neuerdings öfter so charakterisiert worden. Für die armen Herrscher aber bleibt meist nichts anderes übrig, als das majestätisch die Beine hebende Kolossaltier. So haben wir die Sprache des Pferdes zu sprechen gelernt. Und doch — wie selten können wir uns dessen freuen!

Wenn ein künstlerisches Motiv sich über eine gewisse Grenze nicht weiterentwickeln läßt, stumpft man gegen seine Wiederholung allmählich ab, und so sind wir abgestumpft gegen die ästhetischen Reize des Reiterdenkmals, nicht aber abgestumpft gegen seine ästhetischen Schwächen. Wir sind durch die unzähligen Reiterbilder unserer Tage so übersättigt, daß es wie eine Art Erleichterung wirkte, als kürzlich der englische Bildhauer Onslow Ford seinen Gordon nicht mehr auf einem Pferd, sondern auf einem Kamel reitend darstellte. Das ist nur ein Übersättigungssymptom, denn wenn Onslow Ford es auch verstanden hat, der Figur des Kamels statt des Lächerlichen, das wir gewöhnlich damit verbinden,

etwas von imposanter Würde zu geben, so bleibt das Ganze doch nur ein geniales Tierstück. Man ist allzuweit abgewichen vom „neutralen Postament“ des Marc Aurel-Denkmals und streift damit das allgemeine Übel, unter dem wir leiden: der einheitliche große Zusammenhang im Denkmal ist verschwunden, — der monumentale Zug ist verloren durch raffinierte Zerstückelung; und Güter, die durch Raffinement verloren gehen, lassen sich am schwersten wiedergewinnen.

Trotzdem wird es keine Form des Bildnisdenkmals geben, die jene Doppelwirkung des äußeren Hervorhebens und des inneren Charakterisierens, die dem Reiter eigen ist, zu überbieten vermag ohne Heranziehung weiterer Hilfstruppen. Jenes zweite Moment aber, der Wunsch, eine Persönlichkeit in ihrer Bedeutung zu charakterisieren über die bloßen Porträtzüge und die beschränkten Mittel der Geste hinaus, wird im Laufe der Denkmalsentwicklung immer drängender, und so kommt man denn allmählich dazu, das, was man oben nicht deutlich genug zum Ausdruck bringen konnte, in einer Art Supplement, einer Art Fußnote, am Sockel des Denkmals zu erzählen: man erfindet die Sockelplastik.

Die Erfindung ist nicht so sehr alt. Die Antike kennt sie ebensowenig, wie das Mittelalter. Selbst als die Renaissance beginnt, im Sockel ein höchst wichtiges Moment für die Gesamtwirkung des Denkmals zu erkennen, benutzt sie ihn eigentlich nur als

Träger des Wappens oder bescheidener dekorativer Reliefs.

Erst die Barockzeit beginnt wirklich erzählenden Schmuck am Sockel zu entfalten und sie bleibt nicht stehen beim Relief, für das die Trajanssäule ja als ein gewisses Vorbild herangezogen werden könnte, sondern ganze Figuren wagen sich am Sockel hervor. Der Unterbau des Großen Kurfürsten-Denkmals in Berlin mit seinen vier gefesselten Kraftgestalten an den Ecken kann als besonders großzügiges Beispiel dieses Typus gelten.

In einer Zeit, wo man ohne Unterschied den heidnischen Olymp, den christlichen Himmel und die philosophischen Dichtungen der Zeitgenossen benutzte, um plastischen Ausdruck für seine allegorischen Gedanken zu finden, wo selbst jeder Gebrauchsgegenstand allegorisch vertieft wurde, ist diese Wendung in der Denkmalsentwicklung ganz natürlich. Stilistisch kam ihr die Architektur auf halbem Wege entgegen, denn diese geschwungenen Linien des Barocks haben eine eigene Fähigkeit, solche abstrakte allegorische Lebewesen in den ganzen Fluß eines Aufbaues hereinzubeziehen, so daß man nicht mehr recht weiß, ob solch eine Figur eigentlich entstanden ist als Abschluß einer architektonischen Linie, oder die architektonische Linie als Abschluß einer Figur. Deshalb fassen wir denn auch jene vier sogenannten gefesselten Sklaven am Denkmal des Großen Kurfürsten gar nicht wie gesonderte Individuen auf, — es sind nicht vier

Allegorien, sondern alle vier zusammen sind sie eine Allegorie, die eine Allegorie von dem Unterjochen alles Widerstrebenden durch die Kraft des Genies. Und das ist wichtig, denn hier liegt künstlerisch eine Grenze. Man bleibt nicht stehen bei dieser großzügigen Beschränkung, sondern wenn man heute vier allegorischen Gestalten an einem Denkmal begegnet, so kann man sicher sein, daß es vier verschiedene Allegorien sind, und jede benimmt sich als ein Wesen für sich, das seine eigene Rolle zu spielen und seine eigenen Pflichten zu erfüllen hat. Und damit sind wir zum Typus des Denkmals gekommen, das heutzutage bei weitem vorwiegt, zu einem Typus, der im Bismarckdenkmal zu Berlin vielleicht seinen markantesten Ausdruck gefunden hat. Ja, wenn Begas lauter Atlanten genommen hätte und sie alle hätten einen Sockel gestützt, auf dem sich die Gestalt des Kanzlers erhob, wenn er einen einheitlichen Gedanken durchgeführt hätte in allem Beiwerk, vielleicht wäre es ihm gelungen, durch rein skulpturale Mittel einen monumentalen Ausdruck zu erzielen. Vielleicht. Jetzt aber sammelt er die bildlichen Wendungen einer guten Kriegervereinsrede und jede dieser bildlichen Wendungen wird umgesetzt in eine plastische Figur, und so erhalten wir den Atlas und den Siegfried und den deutschen Michel und was man sonst noch wünschen kann. Was aber jede einzelne dieser Gestalten nicht herzugeben vermag an symbolischer Kraft, um den Mann zu charakterisieren, dem das Denkmal gilt, das

vermögen sie in ihrer Häufung noch viel weniger, denn gerade in dieser Häufung zeigt sich die Hilflosigkeit dieser sogenannten Phantasie. Das aber ist nur ein Typus für viele, und so kommen sie daher in langen Scharen von unseren Denkmälern: der Krieg und der Friede, die Justitia und die Kunst, die Flußgötter und die Repräsentantinnen der Städte und wie alle die schöndrapierten Herrschaften heißen mögen, die sich auf den Sockelstufen unserer Denkmäler herumtreiben.

Wir sind damit eingetreten in ein Stadium der Denkmalskultur, für das sich die wirklich bedeutsamen Meister der Barockzeit, unter deren Flagge diese Werke meist zu segeln pflegen, wohl bedanken würden, denn das Barock wagte sich wohl in der stilistischen Behandlung der Skulptur bis an die äußerste Grenze des Möglichen vor, aber eine seiner Haupteigenschaften beruhte gerade in dem Bestreben, Architektur und Plastik zu einer untrennbaren Einheit zu verbinden.

Und nun sehe man sich gerade auf diesen Punkt hin die Mehrzahl moderner Denkmäler einmal an und frage sich, ob ein Fremder es überhaupt bemerken würde, wenn es solchen Sockelfiguren plötzlich über Nacht einfallen sollte, auf und davon zu gehen. Sie hinterlassen gar keine Lücke; und das Gefühl des vorübergehenden Aufenthalts hat beinahe noch etwas Beruhigendes, denn es berührt immer peinlich, wenn Lebende Bilder allzulange in ihrer erstarrten Pose ver-

harren müssen. Und das ist es: Lebende Bilder! Sie sind die Signatur des modernen Denkmalsdurchschnitts geworden. Man frage sich, ob man eine Kombination von Architektur und Plastik darstellen könnte in Form eines lebenden Bildes, — kann man's, so ist das Werk damit stilistisch von vornherein gerichtet, kann man's nicht, so ist das ein erstes Zeichen von einer höheren stilistischen Auffassung.

Was wir damit berühren, ist eine der wichtigsten Fragen in dem Thema Denkmalskunst: das Zusammenwirken von Architektur und Plastik. Hier hat sich in unseren Tagen ein Konflikt entwickelt, der zum wesentlichsten Teil Ursache ist des kalten, freudlosen Eindrucks, der den Durchschnitt moderner Denkmäler kennzeichnet. Architektur und Plastik bleiben gesonderte Momente, weil die Architektur zu wenig plastisch und die Plastik zu wenig architektonisch gedacht ist.

Wenn Architektur und Plastik an einem Denkmal zusammenwirken, so kann entweder die Plastik das führende Moment sein, und die Architektur hat sich ihr sekundierend anzupassen, oder aber die Architektur ist Trägerin der ausschlaggebenden Wirkung und verdichtet sich nur sozusagen an einigen markanten Stellen zu einer persönlichen Pointe. In beiden Fällen ist die Einheitlichkeit der Wirkung gleich wichtig. — Meist liegt ja heute die Aufgabe so, daß die Architektur als bescheiden dienendes Glied die Plastik zu unterstützen hat; in solchem Falle kann der Architekt nicht bescheiden genug sein. Meist arbeitet



er seinen architektonischen Teil, sei es ein Sockel oder ein umrahmender Aufbau, viel zu sehr durch mit Profilen und Verkröpfungen und allem stilistischen Apparat. Je weniger er davon zu bringen braucht, um so besser, je neutraler er bleibt, desto eher ist die Möglichkeit eines Verwachsens mit dem Bildwerk gegeben. Vermag er seine Aufgabe zu lösen mit bloßen Platten und wohl abgewogenen kubischen Maßen in interessanten Verschneidungen, wohl ihm! — Wären beispielsweise in der Berliner Siegesallee nicht diese architektonisch durchgebildeten Bänke, diese „interessanten“ Sockel- und Hermenlösungen, die prätendieren, bei derselben Grundform bald einmal als romanisch, bald als gotisch, bald als Renaissance oder Rokoko zu gelten, und hätte man statt dessen einfache halbrunde Mauern, die wirken durch ihr Material und wohlabgewogene Gliederung, und dazu schlichte Postamente ohne den stilistischen Hokuspokus — die ganze Anlage könnte beinahe monumental werden. Was dort stört, ist nicht die Erinnerung an historische Stilarten, die mit der modern empfundenen Plastik nicht zusammengehen will, sondern es ist die Erinnerung an Bautenstil überhaupt; die Architekturformen können sich der Natur der Sache nach nur unbefriedigend kümmerlich entfalten, aber sie genügen, um das Stück Architektur zu einem individuellen Etwas zu machen, das neben der Statue seine eigenen Ansprüche erhebt und ein Verschmelzen des Eindrucks verhindert.

Und dies Verschmelzen kann ja in den meisten Fällen das einzige Ziel des Architekten sein. Meist handelt es sich ja leider bei unseren Denkmälern nur um eine isolierbare mehr oder minder für sich gedachte Statue, zu der nun noch etwas Architektur hinzugetan wird, da das Werk nicht auf der bloßen Erde stehen kann. Das „leider“ wendet sich nicht gegen den Begriff der Statue an sich, denn wenn ein Standbild Selbstzweck ist und nicht die Aufgabe eines Denkmals besitzt, trägt sie natürlich den Maßstab ihrer Wirkung ganz in sich selbst. Das „leider“ wendet sich nur gegen die Einseitigkeit, die gerade beim Denkmal nur noch den Standbildertypus mit Sockel zu kennen scheint und all die anderen Möglichkeiten verkümmern läßt, in denen Plastik in Verbindung mit Architektur zu charakterisieren und zu erzählen vermag. Wir brauchen nur ins Mittelalter zu schauen, um zu sehen, welche Fülle persönlicher Beziehungen und erzählender Einzelheiten sich mit architektonischen Eindrücken verschmelzen läßt. Die frischen Werke der reifen romanischen und der frühen gotischen Epoche erzählen uns in naivem Nebeneinander die ernstesten Geschichten und die harmlosesten Schnurren, und trotzdem werden sie nicht spielerig, sondern ein großer Zug hält das Ganze gebunden, weil all diese Plastik architektonisch aufgefaßt und empfunden ist. Aus der Masse des Bauwerks heraus, — mag es sich nun um einen Brunnen, oder ein Portal, oder ein Grabmal oder nur um einen

Wasserspeier handeln, — wird diese Skulptur gewonnen; sie wird nicht da draußen irgendwo gemacht und nun als Schmuck zum Bauwerk hinzugetan, sondern ein Stück des Baukörpers belebt sich gewissermaßen von innen heraus an der entscheidenden Stelle zur organischen Schmuckform wie bei einem Kristallisationsprozeß. Und deshalb halten große Massenkonturen den Schmuck zusammen, und wo er frei wird, da können wir streng umgrenzende Flächen erkennen, welche die kubische Masse umschließen und sich zeigen in großen einfachen Linienzügen. Der Bildhauer zerstört nicht den Respekt vor der Masse, hebt nicht das Gefühl der Masse künstlich auf, sondern er wahrt von der Masse, was nur zu wahren ist; mit einem Worte: er stilisiert.

In seinen Ursachen hängt dies Stilisieren fraglos auch damit zusammen, daß dem mittelalterlichen Plastiker in der äußeren Ausdrucksfähigkeit noch ein Zug technischer Primitivität anhaftet, der zur strengen Stilisierung einer Form, einer Bewegung, eines Ausdrucks von selber herüberleitet. Es gibt eben zwei Arten des Stilisierens, die in der Spur des künstlerischen Empfindens zu ganz ähnlichen äußeren Ergebnissen führen: die eine Art, wo der Künstler stilisiert, weil er zum raffinierten Beherrschen des Details noch nicht vorgedrungen ist, und die andere, wo der Künstler über alles Detail, das er beherrscht, und alle Zufälligkeiten hinweg zur typischen Urform der Erscheinung und des Ausdrucks zurückdringt. Wäh-

rend die erste Art, wie im Mittelalter, die Signatur einer ganzen Zeitepoche zu sein vermag, wird die andere Art zur Signatur der großen beherrschenden Meister; der breite Strom aber geht vielleicht ganz andere Wege.

Als sich in der Renaissance die Fähigkeiten des technischen und psychologischen Raffinements in der Plastik mehr entwickeln, können wir zunächst ein wachsendes Loslösen der Skulptur von der Architektur wahrnehmen: sie zieht sich zurück in besonders für sie ausgesparte Füllungen, dann in besonders für sie hergestellte Nischen, und von da auf besonders für sie aufgebaute Postamente. Und je mehr die Skulptur so zum Selbstzweck wird, um so mehr beginnt sich der stilisierende Einfluß der Architektur zu verwischen, erst nur äußerlich, dann auch innerlich.

Erst neuerdings beginnt sich in unserer Zeit unter Führung von Adolf Hildebrand die Anschauung Bahn zu brechen, daß sich auch bei der Skulptur als Selbstzweck, bei dem freien plastischen Kunstwerk, aus physiologischen Gesetzen des Sehens und technischen Gesetzen des Entstehens eine Stilauffassung für die bildende Kunst entwickeln muß, die jener instinktiven architektonischen Stilisierung eng verwandt ist. Das, was Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form“ die Umstilisierung eines Naturvorwurfs im Sinne der „Relief-Auffassung“ nennt, kommt auf dieselben Ergebnisse heraus, die Architektur und Plastik mitein-

ander in innere Wesensgemeinschaft setzen. Wir können hier auf die Entwicklung dieser feinsinnigen Ideengänge nicht im Einzelnen eingehen, nach einer bestimmten engbegrenzten Richtung spitzt sie sich bei Hildebrand zu einem Gegensatz zu, der zur Beleuchtung der ganzen Anschauung als Stichprobe instruktiv ist: zu dem Gegensatz, zwischen der in Ton gedachten und der in Stein gedachten Skulptur. Der Bildhauer pflegt seine künstlerische Absicht, wenn er sie in Stein ausführen will, bekanntlich zunächst als Modell in Ton zu formen: aus dem Nichts entsteht die Form durch Ansetzen von Masse. Beim eigentlichen Endprodukt des Schaffens aber, der in Stein gehauenen Statue, ist das Verhältnis gerade umgekehrt: die Masse, der Stein, ist vorhanden und die Form entsteht dadurch, daß man durch Wegnehmen in die Flächen dieser Masse hineinarbeitet. Es liegt auf der Hand, daß in der Phantasie des Künstlers sich ein ganz verschiedener ästhetischer Vorgang abspielt, je nachdem, ob er beim Schaffensakt seine Form sich entstehen denkt als herausgeschält aus der bindenden Masse oder frei aufgebaut aus dem Nichts. Und dadurch, daß diese entgegengesetzten aus dem Wesen des Tons und dem Wesen des Steins entspringenden Auffassungen der Form sich an einem und demselben Werke in seiner ersten Konzeption und seiner schließlichen Darstellung kreuzen können, ist eine Quelle der Stillosigkeit in unsere Skulpturentwicklung gekommen, deren Wir-

kungen sich gerade in der Plastik unserer Tage fühlbar macht.

Das mag im ersten Augenblick eine spitzfindige Unterscheidung erscheinen. Und doch liegt in ihr dasjenige verborgen, was Plastik und Architektur in monumentalem Sinne trennt oder zusammengehen läßt; hier ist die Wasserscheide, die auf der einen Seite führt zur malerisch empfundenen Skulptur, die hinüberleitet zum stilistischen Anarchismus und auf der anderen Seite zur Strenge und Geschlossenheit eines großen, monumentalen Stils.

An dieser Trennung zwischen malerisch und architektonisch aufgefaßter Skulptur, die eigentlich dasselbe sein müßte, liegt es zum wesentlichen Teil, daß wir im Typus unserer Denkmäler so einseitig geworden sind. Wir kennen, wie gesagt, nur noch jenes Sockeldenkmal, das, wie wir gesehen, sich so besonders schwer monumentalisieren läßt, und das außerdem in bezug auf die Aufstellung am schwersten mit seiner Umgebung verwächst, weil es durch seine Isolierung auf einem Unterbau den Eindruck des verschiebbaren Möbels nur schwer abstreift. Auch ein Denkmal muß sozusagen Wurzel schlagen auf seinem Standort, und als solche Wurzeln genügen nicht die üblichen drei Treppenstufen, auf denen sich dann ein Sockel erhebt.

Wie manches moderne Denkmal könnte wirklich populär werden, wenn man diesen Zusammenhang mit architektonischen Wirkungen in der Plastik wieder-

fände, dieser Zusammenhang würde ganz von selber zu neuen typischen Bildungen führen. Man hat kürzlich beispielsweise in manchen deutschen Städten den Plan erwogen, Lortzing ein Denkmal zu setzen, wie anders als eine gleichgültige Kostümfigur könnte ein Lortzing-Brunnen wirken; man hat Ludwig Richter in Dresden in Bronze auf einen polierten Granitsockel gesetzt, und kein Symptom weist bei dieser Darstellung darauf hin, ob man es mit einem Historiker oder einem Dichter zu tun hat — wie ganz anders könnte ein Ludwig Richter-Brunnen wirken; ein echter Künstler könnte es schon mit bescheidenen Mitteln erreichen, daß selbst dem kleinsten Schulbuben vor einem solchen Denkmal eine Ahnung davon aufdämmerte, mit welcher Stimmungswelt sich der Name dieses Mannes verbindet.

Zumal überall da, wo es gilt, künstlerisches Wirken zu verherrlichen, wird man nie zu einem vollgültigen Ergebnis kommen können, wenn nicht schon in die ganze Anlage eines Denkmals ein dichterisches Nachempfinden etwas hereingeheimnißt hat von den spezifischen Stimmungswerten, welche der Kunst des Gefeierten eigentümlich sind. Dazu gehört eine abstrakte Sprache; die Art, wie beispielsweise Wasser architektonisch gefaßt wird, oder der eigentümliche Rhythmus in der Gestaltung architektonischer Flächen vermag manche Stimmungsnuance zum Ausdruck zu bringen, die man sonst nicht einmal andeuten könnte.

Es handelt sich hier aber nicht nur um die Kategorie der Künstlerdenkmäler, sondern in vielleicht noch erhöhtem Maße um die ganze große Kategorie von Denkmälern, die in irgend einer Weise zusammenhängen mit unseren nationalen Empfindungen. In einer Stadt, wo schon so und so viele berühmte Männer in Sockeldenkmälern verewigt sind, vermag selbst das beste Bismarck- oder Kaiser-Denkmal von gleichem Typus nicht auszuwachsen zu der populären Bedeutung, die ihm als Repräsentanten einer großen allgemeinen Idee gebührte. Da muß schon die ganze Anlage mitsprechen. Wie das geschehen kann, läßt sich natürlich nicht im allgemeinen sagen. Manchmal, zumal in kleinen Städten, ist vielleicht schon etwas erreicht, wenn man ein solches Denkmal nicht frei stellt, sondern es anlehnt an die Wand eines öffentlichen Gebäudes oder einer Kirche; einerseits kann man sich dadurch viel üppiger entfalten mit gleichen Mitteln, vor allem aber verwächst ein solches Denkmal von vornherein mit einem gegebenen historischen Begriff der Stadt und erhält schon dadurch eine erhöhte äußere Würde. Aber die Lösung dieser Forderung wird in jedem einzelnen Fall verschieden sein, nur das Eine wird überall gemeinsam hervortreten: ohne wesentliche Beihilfe architektonischer Stimmungen sind die Denkmäler nicht zu schaffen, die außer ihrer persönlichen Beziehung zugleich das Symbol einer großen allgemeinen Idee zu sein bestimmt sind.

Unter all den Kaiserdenkmälern unserer Tage geben nur die architektonisch gefaßten Werke von Bruno Schmitz dem Begriff des großen geeinten Reiches einen fühlbaren Ausdruck; nicht das Prunkdenkmal vor dem Berliner Schlosse, wohl aber jener Turm auf dem Kyffhäuser, zwischen dessen Fundamenten Barbarossas Gestalt aus den Felsen ragt, wohl jener triumphbogenartige Tempel auf der Porta Westfalica und das trotzige Kastell, das den Unterbau des Denkmals auf dem Deutschen Eck bildet. Und sie alle haben etwas von diesem Charakter, trotzdem ihre persönliche Pointe, die Porträtstatue, in allen drei Fällen die Architektur im Stich läßt und nur vergrößerte Kleinplastik gibt.

Genau dasselbe zeigt uns ein Blick auf das zweite große Denkmalsthema unserer Tage, das Thema „Bismarck“. Auch hier spiegeln etwas wider von dem Wesenscharakter des Mannes, dem sie gelten, vorzugsweise zwei Werke architektonischen Geistes, die Bismarcksäule in ihrer trotzigen Wucht und der Bismarckturm am Starnberger See in seiner echt deutschen Kraft und Herbheit. Gerade Bismarck gegenüber wird es klar, wie wenig wir bei solchen großen Aufgaben zu sagen vermögen mit porträthafter Treue oder mit beziehungsreicher Allegorie. Wir allerdings, die wir den Mann noch kannten, wir verlangen auch solche Denkmäler von ihm, die ihn uns zeigen in der wohlbekannten Uniform oder mit dem wohlbekannten Schlapphut; wenn

wir uns aber der Aufgabe bewußt werden, die wir haben, den allgemeinen Begriff, der sich mit dem Namen dieses Mannes verbindet, künstlerisch festzulegen gegenüber der Weltgeschichte, gegenüber den kommenden Geschlechtern, dann fällt die Uniform und fällt der Schlapphut, und wir müssen zu ganz anderen Mitteln greifen.

Die Hamburger Konkurrenz hat gezeigt, daß die besten unter unsern Künstlern das wohl fühlen, und in dem Versuch, die Persönlichkeit zu monumentalisieren, ist hier eine eigentümlich ausdrucksvolle Form zutage getreten, die allerdings nur bei den ganz großen Erscheinungen möglich ist, deren Name ein Stück Volksempfinden bedeutet. Die Bildnisgestalt selber ist in die Sphäre einer Allegorie gehoben, die Züge des Individuums sind projiziert in das Schema eines dichterisch-empfundenen Typus, in den Typus eines Roland, eines Zeus, eines Moses, eines Siegfried. So holt man einen monumental-symbolischen Sagenbegriff und hängt ihn als Zaubermantel um seinen Helden. Und es ist seltsam, selbst wir, die wir den Mann noch kannten, können ihn uns bereits vorstellen als erzgepanzerten Heros Roland-artig gen Himmel ragend, wir können ihn uns vorstellen Zeusartig thronend mit entblößter Brust. Wenn wir aber zu diesem Maß von Pathos greifen, welches der Aufgabe ziemt, so müssen wir den Ton, der hier angeschlagen wird, sorgsam vorbereiten, wir müssen ihn anklingen, mitklingen, nachklingen lassen in gleich-

artiger Stimmung architektonischer Art, — wir müssen die unbewußt wirkende Macht der Achitektur benutzen, um den Beschauer aus der Welt des Alltagsempfindens unvermerkt zu der Stimmung überzuleiten, die uns solche dichterische Steigerung nicht als Dissonanz, sondern als etwas Selbstverständliches erscheinen läßt.

Und wenn wir eine so gefaßte Figur nicht in einen eigens für sie geschaffenen Innenraum stellen, wo sie wohl am gewaltigsten und sichersten wirken würde, so müssen wir wenigstens mit mächtiger architektonischer Orchesterwirkung das hochgefaßte Motiv begleiten. Keine andere künstlerische Sprache vermag den Ausdruck zu übertönen, der in trotzig gefügten Massen liegt. Die tiefsten Empfindungen der Menschheit — die tiefste Ehrfurcht des Glaubens, der tiefste Schmerz des Todes, der tiefste Stolz nationalen Empfindens, die tiefste Freude an Macht und Größe einer genialen Persönlichkeit — sie lassen sich nur ausdrücken in einer abstrakten Sprache, in der Sprache der Harmonien, der Harmonien in Tönen, oder der Harmonien in Massen.

Und so sehen wir auch bei dieser größten unserer Denkmalsaufgaben, was wir versucht haben in all unseren Ausführungen festzuhalten: für das wirklich große Denkmal nützt nichts der gewissenhafte Historiker, nützt nichts der geistreiche Journalist, nützt nur der gestaltende Dichter. (1901)

FARBIGE ARCHITEKTUR

DIE Sehnsucht nach Farbe, die neuerdings durch unsere graue Zeit hindurchgeht, beginnt auch an der Tür der Architektur zu rütteln. Nachdem man zuerst im Innern unserer Häuser die Farbe wieder in ihre Herrschaftsrechte einzusetzen bemüht war, fängt man jetzt auch an, die Frage nach Farbe in der Außenarchitektur aufzuwerfen. Man sieht immer häufiger Versuche, dem Putz koloristische Reize abzugewinnen, man sieht Anläufe, das Holzwerk lebendig zu tönen: und es ist schon ein großer Vorteil, daß man auf dem Gebiete der Villa, anknüpfend an das Bauernhaus, den Farbenmut etwas in Fluß gebracht hat.

Aber damit ist die Aufgabe noch nicht erschöpft. Der gruppierte Villenbau ist der einfachste Fall, der uns in der Frage nach farbiger Architektur entgegentritt, und wenn hier schon manchmal der heutige Architekt mangels einer sicher erprobten Überlieferung schwankend werden kann, so ist er noch weit hilfloser aufs Experimentieren gestellt, wenn er in komplizierteren architektonischen Zusammenhängen seinem Farbenbedürfnis Ausdruck geben will.

Diese Ratlosigkeit hat einen sehr einfachen Grund: es ist sehr schwer, ein Gebäude, das nicht von An-

beginn an auf Farbe berechnet ist, sozusagen hinterher durch Wahl des Materials oder durch Tönung farbig zu machen. Die ganze ästhetische Ökonomie eines Gebäudes muß von vornherein auf Farbe angelegt sein. Man kann mit einem Worte — außer bei ganz primitiven Anlagen — die Art des Bauens, die sich ohne Farbe entwickelt hat, dadurch nicht ohne weiteres bereichern, daß man nun das Element der Farbe gleichsam noch hinzutut, sondern man muß bauend anders disponieren, wenn man auf farbige Wirkung abzielt, anders, wenn man in bezug auf Farbe neutral bleiben will. Diese an sich so einfache Weisheit wird augenscheinlich öfter instinktiv vom guten Geschmack empfunden, als bewußt überlegt. Deshalb lohnt es sich vielleicht auch in blasser Theorie, die gerade der Farbe gegenüber so machtlos ist, ein Wort darüber zu sagen.

Ruskin hat meines Wissens zuerst als ästhetisches Axiom durchgeführt, daß in dekorativer Verwendung Form und Farbe Feinde sind, die man möglichst entgegengesetzte Wege führen sollte; die höchste Vollendung von Farbe soll nach seinen Ausführungen mit der höchsten Vollendung von Form am selben Punkte nicht zusammengehen. Das soll heißen: die Farbe kann nur da zu eigentlicher Wirkung und Entfaltung kommen, wo die Form möglichst verschwindet, möglichst einfach ist; die Form wird in ihrer künstlerischen Wirkung beeinträchtigt, wenn wir ihr mit der Farbe folgen. Die beiden an sich ganz un-

abhängigen künstlerischen Mittel steigern sich nicht am selben Punkte verwandt, sondern schwächen sich gegenseitig ab. Man denke beispielsweise an ein reich skulptiertes Blattkapitäl. Es gewinnt durch Bemalung ganz gewiß nicht, während die Malerei an der einfachen Form des ägyptischen Kapitäls völlig am Platze ist.

Ruskin betrachtet die Unabhängigkeit von Form und Farbe ganz allgemein als ein Naturgesetz, und er entwickelt es sich nach seiner Art aus Naturbeobachtungen; die unregelmäßige Färbung des Blattes, die Musterung des Tierfelles, die nicht etwa der Form folgt, sondern unabhängig von der Anatomie einem eigenen System nachgeht, sind ihm maßgebend, und so will er da, wo Farbe und Form sich am selben Punkte begegnen, die Farbe sichtlich unabhängig von der Form geführt wissen, wie beim bunten Marmor, der die Vertikale der Säule nicht markiert, sondern quer und willkürlich die Form durchkreuzt.

Es ist demnach ein ästhetischer Irrtum, in der Verbindung von höchster Formentfaltung und höchster Farbenentfaltung ein wünschenswertes Ziel der Wirkungssteigerung zu sehen: „Gut“ plus „Gut“ ergibt hier „Schlechter“. Mag diese feinsinnige Beobachtung in ihrer apodiktischen Formulierung auch verschiedener Einzelanmerkungen bedürfen, um wirklich gerecht zu sein, so können wir doch hier die Erklärung finden für manche Erscheinung auf dekorativem Gebiet, die vielleicht im ersten Augenblick

etwas Widernatürliches zu haben scheint. Hier liegt der Grund, weshalb wir neuerdings mit sicherem Instinkt unsere modernen Töpfereien, die den Reiz des Farbenspiels neuartig zu entwickeln bemüht sind, so primitiv in der Form bilden; hier liegt der Grund, weshalb wir beim farbenglühenden Glasfenster an der primitiven Zeichnung der Bleiverglasung hängen, trotzdem uns Techniken zu Gebote stehen, die vollendete Zeichnung bei vollendeter Farbengebung völlig ermöglichen würden, hier liegt vor allem auch der Schlüssel für die Frage vom Stilisieren in der monumentalen Malerei, und aus diesem Gesichtswinkel erklärt sich's, weshalb die Wandbilder gerade der primitiven Meister an monumental-dekorativer Wirkung alles in den Schatten stellen, was Zeiten geschaffen haben, die an künstlerischer Darstellungsfähigkeit auf dem Gipfel standen.

Und auch für die Frage nach Farbe in der Außenarchitektur finden wir hier wichtige Anhaltspunkte. Das Gesetz, daß Farbe und Form sich in ihren Wirkungsgebieten aus dem Wege gehen sollen, birgt im Keime den Grund, weshalb der Ruf nach Farbe eine viel größere architektonische Veränderung fordert, als der scheinbar so einfache Wunsch, das bunt zu machen, was vorher tot war, beim ersten Blick erwarten läßt.

Wir brauchen jenes Gesetz nicht einfach aus Analogiegründen für die Architektur zu übernehmen,

sondern eine ganz andere Überlegung führt uns zu dem gleichen Ergebnisse, das Ruskin erreicht.

Die koloristische Wirkung eines Bauwerks beruht nicht allein auf den wirklichen Farbtönen, die seinen Außenflächen anhaften, sondern für den farbigen Eindruck ist das Vorhandensein und die Verteilung der Schattenmassen, die am Bauwerk auftreten, von mindestens derselben Bedeutung. Auch ein Schatten koloriert, er ist niemals farblos, und je mannigfaltiger und interessanter dieses koloristische Spiel des Schattens an einem Bau ist, um so vorsichtiger muß man natürlich dieser Hauptwirkung die zweite koloristische Wirkung des eigentlichen Farbentones anpassen, damit die Effekte sich nicht etwa stören oder gar aufheben. Ein stark gruppierter Bau, dessen malerische Anlage viele Schatten an den senkrechten Flächen mit sich bringt, kann schon sehr farbig erscheinen, wenn nur seine unbelebten Dachflächen eine starke Farbenwirkung zeigen, die Wände aber einen weißen oder völlig neutralen Ton besitzen und nur etwa am bemalten Holzwerk oder an einer einzigen kleinen Stelle eine pikante Farbenentfaltung auftritt. Ein Mehr von wirklicher Farbe in den Massen könnte in solchem Falle leicht die ganze Harmonie aufheben. Dieselben koloristischen Mittel aber würden vielleicht an einem Hause mit geschlossenem Aufbau kahl und leblos wirken, und erst ein energischer Lokalton würde die gleiche koloristische Lebhaftigkeit wie im ersten Falle erzeugen.

Deshalb wirken auch starke Farbeneffekte am einfach gestalteten Bauernhause so wohltuend, auf einen malerischen Villenbau übertragen beginnen sie dagegen bunt und gesucht zu erscheinen.

Das gleiche aber, was hier von der Gesamtform des Bauwerks gilt, gilt auch von den Einzelheiten daran: da, wo durch lebhafte Formgebung starke Schattenspiele erzeugt werden, ist die Farbe unnötig, ja unter Umständen vom Übel, denn sie verwirrt; und so kommen wir schließlich zu einer Erklärung jenes Gesetzes, das Ruskin der Naturbeobachtung entnimmt, aus der einfachen, cum grano salis zu genießenden Tatsache: Schatten ist Farbe. Da aber Schatten mit Form unlöslich zusammenhängt, also gesteigerte Formenentfaltung zugleich gesteigerte Schattenentfaltung bedeutet, so liegt im Grad der Formentfaltung die Grenze für das Mehr oder Minder des ästhetischen Bedürfnisses nach wirklicher Farbe als Lokalton.

Die praktische Folgerung hieraus ist aber nicht etwa nur: sei vorsichtig in der Farbe, wenn deine Effekte in der Form liegen, sondern vor allen Dingen: vereinfache deine Formen, um mit Erfolg farbig wirken zu können; wirf leere langweilige Formen über Bord und benutze statt ihrer die Farbe, benutze vor allem die Farbe überall da, wo dir die wirklich künstlerisch durchgebildete Wirkung der Form aus äußeren Gründen versagt ist.

Daraus geht schon hervor, daß das Evangelium

der Farbe in der Außenarchitektur nicht etwa einen Krieg bedeutet gegen die plastische Form und die Monumentalität des Steins. Nein, es gibt selbstverständlich architektonische Wirkungen, vielleicht die größten architektonischen Wirkungen, die nichts anderes brauchen können, als den heiligen Ernst der stumpfen Töne des gewachsenen Steins, die erscheinen müssen, als wären sie der getürmten Steinmasse abgewonnen gleichsam durch einen plötzlichen Belebungsakt, der die ungegliederte Materie zum Organismus verzauberte. In den unendlich viel zahlreicheren Fällen aber, wo man aus äußeren Gründen an solche monumentale Wirkungen nicht denken kann, da ist man nicht darauf angewiesen, krampfhaft wenigstens noch einen flüchtigen Abglanz solcher Architektureindrücke für sich zu retten, sondern ein ganz anderer Weg steht offen, der mit jenen Effekten nichts gemein hat und deshalb eine völlig freie in ihrer Art ebenso künstlerische Entfaltung zuläßt.

Mit einem Worte, der Ruf nach Farbe richtet sich nicht gegen den Steinbau, sondern gilt vor allem dem Ziegelbau und dem Eisenbau.

Was hier bisher in positivem Sinne von Farbe gesagt ist, bezog sich eigentlich alles stillschweigend zunächst auf den verputzten Ziegelbau. Er ist es, der das künstliche Tönen der Fläche am leichtesten macht, da der Putz leicht in sich gefärbt oder angestrichen werden kann. Damit ergibt sich in diesem

Falle zugleich die stilistische Berechtigung der Farbe und vom ökonomischen Standpunkte aus die unmittelbare Möglichkeit, sie in Dienst zu nehmen. Beim Ziegelrohbau, wo die Verhältnisse insofern ähnlich liegen, als es auch vorzugsweise die Fläche in ihrer ganzen Ausdehnung ist, die koloristisch zur Wirkung benutzt wird, empfinden wir dem Putzbau gegenüber einen wesentlichen Unterschied. Die farbigen Wirkungen, die wir hier erreichen können, sind weit schwerfälliger und beschränkter, nur wenige und nicht immer sehr glückliche Töne stehen uns zu Gebote. Dadurch wirkt eine Häufung von Ziegelrohbauten, beispielsweise in einer Straßenfront, sehr leicht genau so eintönig wie die Farblosigkeit, ja noch eintöniger, weil dem Auge ebenso wie dem Gehör die Wiederholung ein und desselben Tones weit langweiliger ist, als die Abwesenheit jeden Tons. — Aber es kommt noch etwas hinzu, was die Effekte des Ziegelrohbaus beeinträchtigt, das ist die völlige Gleichmäßigkeit des Farbtons, die bei einer gestrichenen Fläche, ganz abgesehen davon, daß sie hier viel schneller verschwindet, nicht unangenehm auffällt, aber bei der gefügten Fläche als etwas Totes empfunden wird. Die Holländer wirken diesem Übelstand mit Erfolg entgegen, indem sie der weißen Fuge eine große Rolle in der Backsteinfläche einräumen; dadurch kommt mit leisen Unregelmäßigkeiten etwas Lebendigeres in den Eindruck der Wand hinein. Wir könnten aber diese leblose Ödigkeit der

Ziegelmauer nicht nur vermeiden, sondern zu einer wohltuenden interessanten Wirkung umgestalten, wenn wir für weniger „korrekte" Ziegeltönungen sorgten und beim Brennen durch geeignete Zugaben leichte zufällige Tönungsunterschiede innerhalb einer gewissen Farbenskala zu erzielen suchten. Dann käme mit dem Schimmer der unmerklich wechselnden Farbe etwas von natürlichem, unbewußtem Entstehen in das tote Material; die Ziegelwand würde Leben bekommen, und man könnte gewiß statt jener kleinlichen in ihrer toten Korrektheit so überaus langweiligen Musterung durch verschiedenfarbige Ziegel, die uns in modernen Städten fast überall entgegentritt, feine Tönungseffekte auch hier zur Geltung bringen. — Allerdings müßte man die Fabrikanten, deren ganzer Stolz augenblicklich meist in der tadellosen und so schwer erreichbaren Gleichmäßigkeit ihres Materials liegt, zu jener gründlichen Bekehrung bringen, die fordert: incende quod adorasti, adora quod incendisti. Und das ist nicht leicht.

Aber auch die Rolle, die der farbige Mauerstein, als konstruierendes Material benutzt, spielen kann, ist wohl nicht das wichtigste Kapitel der Frage. Vielleicht öffnen sich für farbige Wirkung die weitesten Perspektiven in der Verbindung, die keramische Platten als füllende Flächenbekleidung mit dem Eisen als konstruierendem Material eingehen können. Es liegt in der Natur unserer Großstadt-Entwicklung, daß aller Wahrscheinlichkeit nach die Aufgaben, die

dem Eisen zufallen, im Wachsen begriffen sind. Das macht immer nötiger, sich mit der Frage seiner künstlerischen Ausbildung zu beschäftigen. Daß diese nicht in der Richtung der formalen Durchbildung der Masse des Materials liegt, haben mißlungene Versuche wohl schon genügend bewiesen. Das Charakteristische des Eisens ist es ja gerade, daß es im Gegensatz zu seinem künstlerischen Konkurrenten, dem Stein, keine Massenwirkung, sondern nur Linienwirkung ausübt, und allein schon aus diesem Grunde ergibt sich, daß man vom Eisen vergebens einen Stil in dem Sinne erwarten wird, daß von hier aus eine Umgestaltung unserer Formensprache ausgehen kann. Daß man für die bauliche Verwendung des Eisens einen Stil, nämlich eine dem bestimmten Material angepaßte Ausdrucksweise neu herausbilden muß und sich hierbei nicht an die Ausdrucksweise anderer Materialien anlehnen kann, bleibt trotzdem selbstverständlich.

Und in diesem Zusammenhange tritt nun die Frage auf: Wenn dem Eisen das Mittel des Formenausdruckes mehr oder minder versagt ist, wenn es im wesentlichen als Gerippe zu wirken bestimmt erscheint, wo liegen dann die Mittel, mit denen es künstlerisch zu sprechen vermag?

Einesteils liegen sie, wie bei allem Bauen, in der Eigenart der Raumbildung, die ein konsequentes Entwickeln der konstruktiven Möglichkeit eines Materiales ergibt, und die gerade dieses Material eigen-

tümlich zu verändern und zu bereichern vermag. Bei der individualisierenden Durchbildung dieser Raumbildung aber fällt das Mittel, das sonst dem architektonischen Gebilde seinen Charakter verleiht, fort, da es an Masse und ihrer Gestaltung gebunden ist: die Gliederung und Belebung durch den Schatten. Man muß sich also nach einem neuen Ausdrucksmittel umsehen, das mit dieser Wirkung konkurrieren kann. Man findet es in der Farbe.

Damit ist aber architektonisch noch nichts gesagt. Farbe ist ein Begriff, der erst architektonischen Inhalt gewinnt, wenn man zugleich vom Träger der Farbe spricht. Als solcher kann mancherlei in Betracht kommen. Da das Eisen sich den vorstehend skizzierten Grundzügen zufolge wahrscheinlich nach der Art eines Fachwerkbaues zu entwickeln bestimmt ist, wird es selber vor allem als konstruktiv gliederndes Liniensystem zur Wirkung kommen. Die zwischen diesem Liniensystem eingespannten Flächen werden, je größer die absoluten Verhältnisse sind, um so mehr einer eigenen individualisierenden Durchbildung bedürfen. Das zwischen der Konstruktion eingespannte flächenfüllende Material wird also als Träger der Detailbelebung der durch die Eisenkonstruktion entwickelten Flächen von größter Bedeutung sein.

Mit einem Worte, das Eisen verlangt ein füllendes Material, das technisch und formal eine monumen-

tale Farbenentwicklung ermöglicht. Dieses Material gibt nur die Keramik. Sie ist das einzige Mittel monumentaler Farbenentfaltung, zugleich aber ein Mittel, das ebensogut als einfache, künstlerisch nicht weiter differenzierte Fläche, wie in höchster künstlerischer Durchbildung benutzt werden kann.

Für die Innenarchitektur wäre die praktische Ausbildung nach dieser keramischen Seite hin nicht weiter schwierig. Wir besitzen, vom Mosaik ganz abgesehen, eine reich entwickelte Majolika-Technik voll farbiger Nuancen. Für die Außenarchitektur aber tritt eine Schwierigkeit auf. Es ist kein Zufall, daß wir die entzückenden Wirkungen für unsere Architektur gar nicht ausgenutzt haben, wie sie uns in Italien etwa das Ospedale del Ceppo in Pistoja zeigt, wo die farbigen Friese Luca della Robbias im Gegensatz zu den ruhigen hellen Flächen einer einfachen Massenbildung, einen unwiderstehlich anmutigen Eindruck hervorrufen. In unserem Klima halten eben die schwach gebrannten Glasuren der Majolika nicht; die Feuchtigkeit, die sich in die unvermeidlichen Haarrisse der Glasur setzt, sprengt zur Winterszeit gefrierend die deckende Schicht; nur stark gebrannte, zum Sintern gebrachte Masse vom Charakter des Steinzeugs vermag den Witterungseinflüssen dauernd stand zu halten.

Es gilt also die Technik der sinternden Glasuren für die Baukeramik auszubilden. Frankreich ist

technisch auf diesem Gebiete führend vorangegangen. Die Eindrücke, die im Louvre-Museum von jenen herrlichen keramischen Friesen vom Palaste des Artaxerxes Mnemon ausgehen, haben hier gewirkt. Diese Friese waren schon 1900 den Franzosen kein technisches Wunder mehr. Nach langen Versuchen war es nicht nur gelungen, sie nachzubilden, sondern jenes große Bäckerrelief, das Charpentier in den Werkstätten von Müller & Co. ausgeführt hat, wandte die Technik der farbigen Steinzeugglasuren frei auf eine neue Schöpfung an. Manche andere Künstler von feinstem keramischen Verständnis, wie Bigot, schufen zahlreiche Einzelstücke in ihrem wunderbar tonigen Grès, die für die Verwendung in der Außenarchitektur bestimmt waren.

Dennoch spielt in Frankreichs neuzeitlicher Architektur die Keramik keine besonders erfreuliche Rolle. Wo wir beispielsweise diesen Bigotarbeiten gelegentlich an einem Pariser Privatbau begegnet sind, machten sie durch ihre Verwendung zusammen mit einer Fülle auffallender Steinformen einen höchst unerquicklichen Eindruck. Form und Farbe kommen sich eben wieder einmal ins Gehege. Mit dem Eisen verbunden, hört diese Gefahr auf, denn gerade die Unfähigkeit des Eisens, architektonische Formen zu bilden, macht es zum Träger solcher Farbenwirkungen so besonders geeignet.

Hoffen wir, daß unsere neu aufstrebende deutsche Keramik sich immer mehr über das Schaffen interes-

santer Objets d'art heraus, zu einer Verhindung mit Architektur weiter entwickelt. Vielversprechende Anläufe in dieser Richtung sind in einigen großen Geschäftshäusern Hamburgs, die von oben bis unten mit starkfarbiger, in den Tönen verlaufender, wetterfester Keramik von G. Schenck (Alt-Landsberg) bekleidet sind, gemacht worden; Villeroy & Boch haben zahlreiche Versuche in wetterfesten Glasuren unternommen und sind neuerdings erfolgreich bemüht, zu einem Material zu kommen, dem der störende übermäßige Glanz fehlt, der die edle Wirkung solcher keramischer Arbeiten stark beeinträchtigt; mit besonderen Hoffnungen blickt man endlich auf Scharvogel, der bisher mit seinem Steinzeug in Deutschland bezüglich edler Materialwirkung wohl das Schönste, leider auch das Kostspieligste geleistet hat.

So können wir also wohl auf ein allmähliches gesundes Vordringen der Farbe in unserer Baukunst rechnen, und ebenso wichtig wie bei diesem Vordringen die positive Errungenschaft an freundlicher Heiterkeit erscheint, ebenso wichtig erscheint uns die negative Wirkung, die es mit sich bringen muß: die Befreiung von überflüssigen Formen, von stereotypen architektonischen Gebilden, die sich in so unendlicher Masse durch unser architektonisches Dasein schleppen, und die von der Macht der Farbe unaufhaltsam hinweggeschwemmt werden können. Wir haben ja heute, ehe wir aufzubauen vermögen, eine Aufräumungsarbeit in der Architektur zu verrichten,

und erst wenn diese negative Arbeit gelungen ist, kann die positive wirklich in weiterem Umfange Wurzel fassen.

Die Farbe hat als Waffe in diesem Kampfe das Gute, daß sie gleichzeitig negative und positive Vorteile zu erreichen vermag. (1900)

DIE ENGEL IN DER KUNST

IN einem Aufsatz der „Hilfe“ (XII, 32) macht Friedrich Naumann dem Kongresse für protestantischen Kirchenbau den Vorschlag, „die Gestalt des Engels aus der kirchlichen Kunst der Gegenwart auszuschalten“, ja, er geht so weit, zu fordern, „Gemeindekirchenräte sollten denjenigen beim Kirchenbau übergehen“, der sich künftig noch der Flügelgestalt bedient.

Er greift damit in den Schatz der Ausdrucksmöglichkeiten, die der Kunst gegeben sind, und es scheint zweifelhaft, ob die Kunst sich das so einfach gefallen läßt.

Für ein Phantasiegebilde kann man nicht den verstandesmäßigen Wahrheitsbeweis antreten. Verstandesmäßig ist ihm seine Unnatur leicht vorgerechnet, es muß auf seine poetische Wahrheit pochen, und die kann man nicht mit Worten beweisen, sondern nur fühlen. So kann man denn die Gründe Naumanns gegen die Berechtigung der Engelsgestalten in der Kunst lesen und von Punkt zu Punkt zustimmend nicken: Der Mann hat eigentlich recht. Dann aber lehnt man sich in den Stuhl zurück und vor dem inneren Blick tauchen auf: die frommen Engel des Fra Angeliko, die innigen Gebilde des Giovanni Bellini, die gigantischen Wächter des Signorelli, man

gleitet herüber zu den Flügelwesen eines Schwind und Richter und sieht die feierlichen Gestalten eines Burne Jones, Uhdes Heilige Nacht taucht auf neben Stuckschen Riesen — das alles sind Engel —, und man sagt: Der Mann hat entschieden unrecht.

Warum wollen wir alle diese Ausdrucksmöglichkeiten, die sich doch offenbar in der Kunst als fruchtbar und bis in unsere Tage hinein immer wieder als anregend erwiesen haben, plötzlich mit Bann belegen?

Naumann sagt: „Die äußere Gestalt des Engels ist für die Gegenwart unerträglich geworden, weil sie aller Erkenntnis über den natürlichen Aufbau lebendiger Körper widerspricht.“ Nun, dieser Grund ist keine Errungenschaft der Gegenwart, diesen Grund hätte man auch vor dem „Schulstudium des Knochenbaues“ in der Renaissance oder gar im Altertum gegenüber geflügelten Genien anführen können. Aber ganz abgesehen davon. Läßt man diesen naturwissenschaftlichen Gesichtspunkt Gebilden der Phantasie gegenüber überhaupt gelten, so fegt man alle die dichterischen Gebilde vom Typus der Kentauren und Nymphen mit einem Schlage gleich mit hinweg. Auch hier wird die naturwissenschaftliche Anschauung sofort zu dem Ergebnis kommen, daß die einen mit doppelten Magen versehen sein müssen, die andern nicht im Wasser atmen können. Möglich, daß es Leute gibt, die über diese Selbstverständlichkeiten der Verstandesanschauung nicht hinüberkommen. Sie sollen uns nur nicht glauben machen, daß sie die

weiter Vorgeschrittenen sind. Im Gegenteil: es sind Leute, in denen der Verstand die zweite Seite geistigen Genusses anormal hat verkümmern lassen, ihnen fehlt die Unbefangenheit der Phantasie, jener Märchengeist, der zu allen Zeiten die Natur nicht nur menschlich belebte, sondern bei dieser dichterischen Belebung mit echtem Schöpfersinn die einzelnen Merkmale — und zwar die besonders schönen Merkmale — der verschiedenen Naturgebiete zu neuen Organismen miteinander verband.

Daß die verschiedensten Völker das in ähnlicher Weise taten, zeigt, daß nicht eine „archäologische Phantasie" dazu gehört, um diese Gestaltungen zu verstehen. Wer an ihnen aus naturwissenschaftlichen Gründen Anstoß nimmt, dem müßte folgerichtig nicht nur die moderne, sondern jedwede Schöpfung dieser Art ungenießbar sein, denn im eigentlichen Kunstgenuß spielt doch das Datum keine Rolle. Das Feld seines künstlerischen Genußvermögens würde dadurch beklagenswert verringert sein. Kurz, ich sehe nicht ein, daß die „neue Phantasie", von der Naumann spricht, die alte über Bord zu werfen oder in ein Raritätenkabinett einzusperren braucht; bei Licht betrachtet ist das vermeintliche „Neue" auch hier wohl nur ein ganz bescheidener Jahresring, der am alten Stamme ansetzt, und nicht ein neuer Baum, der sich erst entfalten kann, wenn man den alten abgesägt hat. Jedenfalls ist zunächst der naturwissenschaftliche Einwand gegen den Engel, der ein ganzes Reich

lebendiger dichterischer Gebilde unweigerlich mit treffen würde, zum mindesten einem durchaus subjektiven Gefühl entsprungen.

Was nun im besonderen die Engelsgestalt betrifft, so zeigt ein Blick in die Kunst unserer Tage, daß Künstler von unantastbarer künstlerischer Ehrlichkeit, Künstler monumentaler und idyllischer Richtung diese Phantasieform neu gebildet haben. Sie scheinen ihrer also offenbar gelegentlich künstlerisch zu bedürfen. Dieses künstlerische Bedürfnis liegt nur zum Teil in den dichterisch-assoziativen Begriffen, welche die Engelsgestalt auslöst, zum andern Teil liegt sie in ihren linearen und ihren — wenn man das Wort richtig verstehen will — dekorativen Eigenschaften. Naumann schildert diese durchaus richtig: „Dem Künstler war der Engel bequem, weil er in seinen Flügeln ein Mittel zur Ausfüllung leerer Räume bot und die Umrisse der Gestaltengruppe sehr bereicherte. Ein Engel kann überall sein, im Himmel, auf der Erde, an der Decke, auf dem Pfeiler, am Fußboden, am Holzgestühl, er kann riesengroß sein und klein wie ein Spielzeug, man braucht ihn nicht besonders zu motivieren, da er millionenfach vorhanden gedacht wird und überall sich gelegentlich materialisieren kann.“ Das sind nicht künstlerische Toilettengeheimnisse, die eigentlich eine Schwäche verdecken, sondern das sind sehr wichtige Gesichtspunkte. Daß diese Vorzüge der linearen und motivischen Mannigfaltigkeit aber zugleich die Gefahren der Engeldarstellung be-

deuten, braucht man darum nicht zu verkennen. Niemand wird leugnen, daß wir heute neben echten Künstlerleistungen einer Unzahl fader und charakterloser Engelsgestalten begegnen, die unverstanden nur diese Äußerlichkeit des Motives ausnutzen. Aber diese Gestalten würden ohne Flügel auch nicht besser sein, sie würden auch nicht besser sein, wenn sie Apostel oder sonst etwas darstellten. Die Sache liegt am Künstler. Daß so viele schwache Künstler uns zum Ärgernis Engel verwenden, ist kein Grund, das Engelmotiv zu verbannen, sondern nur ein Grund, die schlechten Künstler zu verbannen. Solange ein guter Künstler zum Engelmotiv greift, um etwas auszudrücken, was er auf dem Herzen hat, genau so lange wird das Engelmotiv auch künstlerisch berechtigt sein.

Nun kann man aber natürlich sagen: gut, künstlerisch mag die Gestalt des Engels daseinsberechtigt sein, sie mag wie manches andere dichterische Fabelgebilde zum unauflöslichen Bestand einer allgemeinverständlichen poetischen Phantasievorstellung gehören, aber darum hat sie noch lange keine Berechtigung im Reiche der Kirche. Man würde damit auf die weiteren Punkte des Naumannschen Angriffes kommen, Er sagt zunächst: „vom religiösen Standpunkt aus ist das Anbringen von Flügelmenschen nicht notwendig.“ Da muß vernünftigerweise jeder ohne weiteres zustimmen. Notwendig ist vom dogmatisch-religiösen Standpunkt aus vielleicht keine einzige

figürliche Darstellung. Naumann sucht dieses Nichtnotwendigsein aber durch die Auseinandersetzung zu beweisen, daß „der normale Flügelmensch unserer Kirchenbauten“ in der Bibel nicht vorkommt, daß die Engelerscheinungen der Bibel teils gar keine, teils sechs Flügel haben, jedenfalls nie deutlich in den heute üblichen Formen gezeichnet sind. Darauf kommt es nun meines Erachtens ganz und gar nicht an. Der plastischen Vorstellung des Übernatürlichen hat die Bibel einen freien Spielraum gelassen, und wenn dieser Spielraum im Laufe von Jahrhunderten im Zusammenwirken von Kunst und Kirche durch einen allgemein gültig gewordenen Typus ausgefüllt ist, so ist das eine viel wichtigere Tatsache, als das Dokument einer vereinzelten Schilderung im Propheten Jesaia oder Daniel. In jedes starke religiöse Gefühl klingt eine dichterische Saite herein. Der Mensch begnügt sich, um seinen Gefühlen höchster Verehrung Ausdruck zu geben, nicht mit dem gestammelten Worte, er steigert dies Verehrungsbedürfnis zu etwas Allgemeinem, er faßt es in Töne zu heiliger Musik und heiligen Liedern, er faßt es in Formen zu heiligen Bauten und Bildern. Er bietet all sein Können auf, um diesem einen Gefühle Ausdruck zu geben, und im Reiche der unwillkürlichen poetischen Vorstellung denkt er sich Tausende ihm unbekannter Wesen im ganzen Weltall mit ihm selber in diesem Gefühle einig. Ob er dabei im dogmatischen Sinne an Engel glaubt oder nicht, ist ziemlich gleichgültig.

Um in Farben und Formen diesem Gefühle der Verehrung Ausdruck zu geben, bedarf der bildende Mensch einer Verkörperung, die diese Gemütsstimmung widerspiegelt, er bedarf einer menschlichen Gestalt, die sie durch die Sprache ihrer Gebärde wiedergibt, er bedarf unter Umständen einer chorartigen Wiederholung dieser Gebärde, um in voller künstlerischer Großartigkeit das Gefühl der Verehrung in irgend einer Nuance, die zwischen dem lobpreisenden Jubilieren und still versunkener Andacht liegt, sinnlich zum Ausdruck zu bringen. Dafür bietet sich ihm die Gestalt des Engels. Ist er ein Stümper, nützt sie ihm natürlich nichts, ist er ein Künstler, hat er in ihr ein Instrument, auf dem er in großem Stile religiöser Stimmung Ausdruck geben kann. Dazu braucht er eine Symbolgestalt, die wie der Engel durchaus neutral ist, die keine bestimmte Persönlichkeit sein will und sein soll, sondern nur Träger eines Gefühles, bei der nicht eine innerliche dogmatische Bedeutung die Aufmerksamkeit erregen und beschäftigen soll, sondern nur eine Gebärde und ein seelischer Ausdruck.

Naumann sagt, daß der Engel in der kirchlichen Kunst verwandt wird, „um den Mangel eines klaren religiösen Gedankens zu verdecken“. Mir scheint das Gefühl der Verehrung überhaupt der einzige klare religiöse Gedanke zu sein, den die Kunst zum Ausdruck bringen kann, alle andern religiösen Gedanken entziehen sich ihrer unmittelbaren Darstellung. Wenn

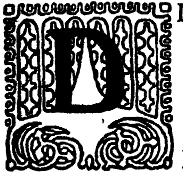
wir z. B. die Bergpredigt oder ähnliche biblische Szenen dargestellt sehen, so erwecken sie den religiösen Gedanken erst mittelbar dadurch, daß die Illustration eines biblischen Vorganges bei demjenigen, der ihn kennt, assoziativ den Gedanken seiner religiösen Bedeutung wachruft. Das Gefühl der Verehrung aber kann die Kunst so darstellen, daß derjenige, der nichts weiß oder nichts wissen will von dem Inhalt einzelner biblischer Szenen, den Ausdruck dieses Gefühles dennoch unmittelbar versteht.

Die höchsten Aufgaben religiöser Kunst scheinen mir hier zu liegen in diesem Eindruck unmittelbarer Feierlichkeit. Die Mittel zu ihrer Lösung sind mannigfaltig, in den höchsten Lösungen aber wird sich immer Architektur, Plastik und Malerei zu einem Gesamtausdruck verbinden, und da, wo die bildenden Künste zu diesem Zwecke mit Architektur zusammengehen, werden sie im eben angedeuteten Sinne, wenn sie die Engelsgestalt preisgeben müssen, zugleich ein Stück religiöser Ausdrucksfähigkeit preisgeben.

Dieses Stück Ausdrucksfähigkeit, das die Kunst sich für die Darstellung des religiösen Gefühles in ehrlicher Arbeit errungen hat, wollen wir uns nicht nehmen lassen.

Mag Naumann noch so sehr über die „Engelsgläubigkeit“ der Künstler spotten und ihren Wahrheitssinn anzweifeln, der Engel wird auch in der Kunst das wirklich haben, was ihm die dichterische Phantasie als Attribut zuschreibt: Ewiges Leben. (1906)

ARCHITEKTONISCHE AUFGABEN DER STÄDTE


IE Häufung wirtschaftlicher Macht an bestimmten Punkten der gesellschaftlichen Organisation hat stets einen entscheidenden Ausdruck in der Entwicklung der Kunst gefunden. Betrachten wir den Stilcharakter, der sich vom Mittelalter zur Renaissance, von der Renaissance allmählich in die verschiedenen Phasen des Barock entwickelt, so können wir an der künstlerischen Art dieser Entwicklung zugleich ablesen, wie sich das Machtzentrum in der Kultur der Jahrhunderte verschiebt von der Kirche zum Bürgertum, — wie dann aus den Patriziern Fürsten werden und schließlich der Fürstenhof als bestimmender Mittelpunkt der Kultur dasteht. Die Begriffe „Gotik", „Renaissance", „Barock" sind Parallelbegriffe zu „Kirchenkunst", „Bürgerkunst", „Hofkunst".

Vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts an hat in Deutschland dieses Verhältnis zwischen sozialer Machtentwicklung und Kunstentwicklung seine Übersichtlichkeit verloren. Das ist sehr bezeichnend. Die soziale und wirtschaftliche Entwicklung der Zeit ist ungleich verwickelter geworden; vergebens würde man versuchen, wie in früheren Jahrhunderten die kulturelle Suprematie schlagwortartig mit einem bestimmten Standes-

begriffe zu verbinden. Alles ringt und fließt und erst allmählich kristallisiert sich in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts aus den schwankenden Erscheinungen immer deutlicher das Bild der modernen Kulturorganisation heraus; die Begriffe, die in früheren Epochen mit „Bürgertum“ und „Hof“ bezeichnet werden konnten, gestalten sich um und finden ihren neuen Ausdruck in dem, was man nennt: Stadtverwaltung und Staatsverwaltung.

Als ein charakteristisches Kulturergebnis tritt uns in Deutschland am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts neben der Staatenorganisation das immer schärfere Herausbilden der Stadtorganisation entgegen. Wir haben hier wieder ein großes, kulturelles Machtzentrum gewonnen. Sollte das nicht wie in früherer Zeit für die Kunstentwicklung bedeutungsvoll werden? — Vielleicht ist es kein Zufall, daß sich in der Zeit des Überganges zu dieser Machtentwicklung kein charakteristisches Stilbild zu entwickeln vermochte. Wir sahen Einzelkünstler genug kämpfen und arbeiten; viele hatten Erfolg, — aber das Gesamtbild der ästhetischen Kultur, das unsere Städte spiegeln, wurde trotzdem immer charakterloser. Es gab eben keine Macht, welche die Absichten jener Künstler zu breiter Gesamtwirkung brachte; die Strömchen verrieselten, da kein Reservoir sie aufnahm und nun in zweckmäßiger Verteilung ausnützte und aufs Land verteilte.

Erst seit die wirtschaftliche Macht der Stadtverwaltung von den siebziger Jahren an sich immer mehr

zusammenschließt, können wir an einigen Punkten wieder beobachten, daß einzelne Persönlichkeiten entscheidend in das künstlerische Gesamtbild der Stadt eingreifen. — Vielleicht dürfen wir hoffen, wie in anderen großen Kulturepochen zu erleben, daß die neue wirtschaftliche Machtkonzentration diese heilsame, planmäßige Ausnutzung der künstlerischen Zeittendenzen vollzieht und so einen entscheidenden Einfluß auf die Hebung unserer ästhetischen Kultur ausübt. —

Es ist kein Zweifel, daß die Stadtverwaltungen die Macht eines solchen entscheidenden Einflusses auf die künstlerische, besonders die baukünstlerische Produktion besitzen.

In welcher Form äußert sich diese Macht und welche Aufgaben und Pflichten erwachsen aus ihr? Das sind Fragen, die sich aufdrängen, wenn man bei einer Veranstaltung, wie sie die Deutsche Städteausstellung 1904 in Dresden bot, einmal auf einem Punkt beisammen sah, welche zahllosen Gebiete des Lebens der Einfluß der modernen Stadt umspannt.

Wie gesagt, zeigt uns die Kulturgeschichte, daß Machtentfaltung von jeher bewußt oder unbewußt die Verpflichtung zur Kunstentfaltung in sich barg. Kunstpflege ist immer die wirkungsvollste Art gewesen, in der sich Selbstbewußtsein geäußert hat, und wo immer echte Kunst gepflegt wurde — sei es aus kraftvollem Ehrgeiz, sei es aus unmittelbarem

Interesse — da hat sich diese Pflege für den Pfleger als vorteilhaft und dankbar erwiesen.

Nach dieser Seite hin hat sich in den Aufgaben der Städte nichts Prinzipielles geändert. Heute, wie vor Jahrhunderten, ist es eine natürliche Forderung der Selbstachtung einer jeden Stadt, die Kunst, die in ihren Mauern lebt, zur eigenen Verherrlichung heranzuziehen: ihr Rathaus zu bauen mit den besten Künstlern, welche die Stadt besitzt, die Wände zu schmücken mit den Bildern ihrer ersten Meister, ihre Feste zu verherrlichen mit dem Prunkgerät aus den besten Werkstätten, ihre Ehrengeschenke zu gestalten als Zeichen der vornehmsten Arbeit, welche ihre spezielle Kultur hervorbringt. Es liegt im edelsten Sinne im selbstverständlichen Interesse einer jeden Stadt, da, wo sie zu repräsentieren hat, zu repräsentieren im Kleide ihrer eigenen einheimischen Kunstkultur und zu repräsentieren im besten Kleide, das sie aufzubringen vermag. Kunst bedeutet Macht.

Neben diesen repräsentativen Gebieten der Kunst, für deren Pflege alte Traditionen aus der historischen Blütezeit der Städte uns einen glänzenden Maßstab geben, gibt es aber für die moderne Stadtverwaltung künstlerische Aufgaben ganz neuer Art, die sich aus den Verhältnissen der Zeit erst entwickelt haben. Die Frage, wie eine Stadtmacht repräsentiert, berührt Gesichtspunkte, die sich ihrem Wesen nach nicht von denen des Privatmannes unterscheiden. Sie beziehen sich auf die Gestaltung der Umgebung und Lebens-

führung des Auftraggebers selbst und bestimmen sich schließlich, wie beim Privatmann nach der individuellen Schätzung des Noblesse - oblige - Prinzips. Neben dieser internen Verantwortung künstlerischen Fragen gegenüber ist aber der Stadt in immer wachsendem Maße eine öffentliche Verantwortung künstlerischer Art zugefallen, die mit jenen mehr privaten Erwägungen nichts zu tun hat.

Die Macht der Verwaltungen ist in bezug auf die Gestaltung eigentlich sämtlicher Eindrücke, die wir in uns aufnehmen, sobald wir die vier Wände unseres Hauses verlassen, zu absoluter Herrschaft gelangt. Die Stadt hat es in der Hand, den ganzen Typus der Umgebung festzulegen, in der wir aufwachsen, in der sich unser Leben abspielt und der wir nicht entrinnen können. Diese fast unumschränkte kulturelle Macht hat sie noch nie in der Entwicklung der Menschheit besessen. Sie bürdet der Verwaltung jeder Stadt eine ästhetische Verantwortung auf, die man nicht hoch genug einschätzen kann, und über deren Bewältigung erst kommende Geschlechter endgültig richten werden.

Betrachten wir die Gebiete, aus denen diese Verantwortung hervorgeht. Sie liegen nach zwei entgegengesetzten Seiten, nach der Seite des Erhaltens und nach der Seite des Neuschaffens.

Fast alle deutschen Städte haben bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts einen bestimmt ausgesprochenen Charakter gehabt. Wie in geordneten Jahresringen

legten sich die Geschmackszonen friedlich in mehr oder minder engen Linienführungen umeinander. Die veränderten Verkehrsverhältnisse, die sich für das Zentrum durch die plötzliche Geschwindentwicklung der Stadtperipherie ergaben, machten es in fast allen großen Städten neuerdings nötig, in diesen Bestand natürlichen Wachstums künstliche Keile einzutreiben. Der Charakter des historischen Teils unserer Städte ist fast überall in einer Umgestaltung begriffen. Die Art dieser Umgestaltung liegt zum größten Teil im Machtbereich der Stadtverwaltung. Hier ist jeder Eingriff von besonderer Wichtigkeit, denn es handelt sich nicht um Verfügungen, die abgeändert werden können, wenn sie sich nicht bewähren, sondern um endgültige Lebens- oder Todesurteile. Und der Arten sind leider viele, wie man den Charakter einer Stadt zu töten vermag. Es kommen dabei nicht nur Bauten in Betracht, die wirklich verschwinden, weil sie etwa einem Durchbruch Platz machen, ebensooft wird ein Bau getötet durch die Art, wie man ihn umgestaltet, und vielleicht noch häufiger und unvorhergesehener ist der Massenmord der Wirkungen ganzer Baukomplexe dadurch, daß man an einem entscheidenden Platz einen fremden Gast inmitten der alten Gesellschaft entstehen läßt, der durch Art und Gestalt die Stimmung des Ganzen vernichtet. Glücklich die Städte, deren Verwaltung diesen Teil ihrer ästhetischen Aufgabe nicht nur von Fall zu Fall, sondern planmäßig erwägen, die nicht nur ihre alten Denk-

mäler sorgfältig erhalten und charakteristische Stadtteile, auch wenn nicht jedes Stück kulturgeschichtlichen Einzelwert hat, so pietätvoll wie möglich verschonen, sondern die vielmehr dafür sorgen, daß das unvermeidliche Neue, das in alte Umgebung kommt, von feinfühligsten Händen auf den Ton des Ganzen abgestimmt wird. Dazu nützen nicht nur alte, historisch getreue Formen; es gibt Plätze in Deutschland, an deren Neubauten sich jede Form sozusagen protokollarisch belegen läßt, und die doch unrettbar vernichtet sind, weil der Maßstab der Bauten den Verhältnissen der Umgebung Hohn spricht. Die Gestaltung der Masse muß zum Alten stimmen, die Einzelformen brauchen sich dann durchaus nicht in historische Fesseln schlagen zu lassen, wenn sie nur ebensogut sind wie die alten. Es ist äußerst erfreulich, zu sehen, wie neuerdings verschiedene deutsche Städte mit kräftigstem Zielbewußtsein diesen Kampf um ihren historischen Charakter führen. Bei den verschiedenen Konkurrenzen, die sich um neue Bauentwürfe im alten Geist der betreffenden Städte handelten, hat sich gezeigt, daß wir eine ganze Reihe von Architekten besitzen, die fähig sind, diese Art künstlerischer Anpassungsaufgaben zu lösen. Einen ästhetischen Gewinn werden die Städte erst aus diesen Konkurrenzen ziehen, wenn die betreffenden Architekten nun auch in Wirklichkeit die Aufgabe zu lösen bekommen, die sie auf dem Papiere bewältigten.

Diese Sorge für den historischen Geist einer Stadt

ist eine völlig neue ästhetische Aufgabe, die sich aus den Verhältnissen unserer Zeit ergeben hat. Sie liegt zum größten Teil in der Hand der Stadtverwaltung. Daß es eine besonders schwere Aufgabe ist, zeigen wohl am besten die vielen Fälle, wo nach dieser Richtung hin bereits untilgbares Unheil geschehen ist.

Erstreckt sich die Verantwortung der Stadt so in weitestem Sinne auf das künstlerische Bild der Vergangenheit, so erstreckt sie sich nach der anderen Seite fast ebenso bedeutungsvoll auf das künstlerische Bild der Zukunft.

Je größer und komplizierter unsere Städte werden, um so mehr sind wir gezwungen, die Art ihrer Entwicklung planmäßig in bestimmte Geleise zu führen. Diese Notwendigkeit hat der Stadtverwaltung zwei Machtmittel in die Hand gegeben, die ursprünglich praktische Fragen regeln sollen, die aber zugleich indirekt die einschneidendsten ästhetischen Folgen haben: die Bestimmungen der Stadterweiterung und die Baupolizeiordnung.

Was sich früher in allmählichem Wachstum wie aus notwendigen inneren Gesetzen heraus entwickelte, die Weiterbildung einer Stadt, das müssen wir heute für Generationen hinaus auf dem Papier vorausbestimmen. Dadurch wird die Stadtverwaltung vor künstlerische Probleme gestellt, die eines eigenen Studiums bedürfen, wenn sie vollgültig gelöst werden sollen, ja, wo es vielleicht noch mehr wie anderswo neben der sachkundigen Arbeit einer genialen Hand bedarf.

Und was der Stadterweiterungsplan für ganze Baubezirke bedeutet, das kann die Baupolizeiordnung für die Gestaltung des Einzelbaues werden: sie kann ein heilsames Regulativ für eine vernünftige und solide Bauentwicklung, oder eine traurige Zwangsjacke gegenüber einer natürlichen und freien Tätigkeit bedeuten, — ganz nach der Art, wie sie gehandhabt wird. Aber abgesehen davon; wer beispielsweise einen Blick wirft in die Geschichte des sächsischen Wohnhauses, kann sehen, welchen außerordentlichen Einfluß die Bauordnungen auf die stilistische Entwicklung der künstlerischen Seite der Bauart gehabt haben. Dieser indirekte ästhetische Einfluß ist vorher kaum zu berechnen, er zeigt sich erst allmählich. Deshalb dürfte es nötig sein, ihn genau im Auge zu behalten, die Erfahrungen, welche sich nach dieser Seite praktisch ergeben, zu sammeln und auch für diese ästhetische Wirkung der Bauordnung sachverständige Rapporte von außenstehenden Beobachtern einzufordern. Dann wird das komplizierte Gebilde der Bauordnung allmählich so vervollkommnet werden, daß Gesundheits-, Sicherheits- und Schönheitsbedingungen ein und dasselbe bedeuten. Dies Ziel ist zu erreichen. Es liegt in derselben Richtung, in der alle lebendigen, neuzeitlichen, künstlerischen Bestrebungen liegen: in der Verbindung vom Praktischen und Schönen.

Und damit kommen wir zum hauptsächlichsten Teil der Frage nach den neuen baukünstlerischen Aufgaben, welche unsere Zeit der Stadtverwaltung stellt.

— Es handelt sich nicht mehr um Vergangenheit oder Zukunft, sondern um Gegenwart. Wer es sich noch nicht klargemacht hat, braucht sich nur einmal die Abteilungen der Deutschen Städteausstellung katalogartig zu vergegenwärtigen, um zu überblicken, welche Kulturfäden in der Hand einer Stadtverwaltung zusammenlaufen. Anstalten für Kulturpflege: Museen, Bibliotheken, Schulen, — Anstalten für Erholung: Bäder, Theater, Parks, — Anstalten für die täglichen Lebensbedürfnisse: Markthallen, Schlachthäuser, Beleuchtungswerke, Wasserwerke, — Anstalten für Verkehr: Brücken, Bahnen, — Anstalten für Sicherheit: Feuerwehr und Polizei, — Anstalten für Versorgung: Kranken-, Blinden-, Irren-, Siechenheime, — endlich der Friedhof. Das ganze Leben des Menschen, das innere und äußere, das arbeitende und das genießende, spielt sich innerhalb dieser Begriffe ab. Jeder dieser Begriffe bedeutet Bauten, — fast jeder dieser Begriffe bedeutet Bauten, deren Typus in unserer Zeit neu zu entwickeln war. Alle diese Begriffe verlangen zunächst eine rein praktische, sachgemäße Erfüllung; für fast alle ist dieser praktische, sachliche Typus der Anlagebedingung in mühsamer Arbeit langsam entwickelt worden, und jetzt, nachdem wir dieses praktische Arbeitsquantum, das unserer Epoche gestellt war, in vielfach viel zu sehr unterschätzter architektonischer Arbeit bewältigt haben, kommen wir zu der Erkenntnis, daß alles das, was hier praktisch gestaltet werden mußte, zugleich schön gestaltet

werden kann, ohne daß die Schönheit als Luxuszugabe zum Bedürfnis hinzugetan zu werden braucht. In dieser Erkenntnis aber liegt die Perspektive, die zur Hoffnung führt auf eine wirklich neue ästhetische Kultur.

„Praktisch“ und „Ästhetisch“ brauchen nichts Getrenntes zu sein, darauf kommt es an. Man hat sie lange sogar für Gegensätze gehalten. Die Epochen historischer Stilnachahmung führten leicht dazu; sie brachten es mit sich, das Gebäude aufzufassen als einen praktischen Bedürfniskern, zu dem nun die Architekturformen, Umrahmungen, Portale, Giebelaufbauten und Erker eines bestimmten Stiles hinzukamen, um aus dem Bedürfnisbau einen Schönheitsbau zu machen. Gewiß ist manch eindrucksvolles Werk daraus entstanden, aber das Mittel versagte allen jenen rein praktischen Bauten gegenüber, die aus den sozialen Verhältnissen heraus in den Vordergrund der Bautätigkeit traten; an ihnen wurden die dürftigen Überreste eines für andere Zwecke entwickelten historischen Stiles zur Karikatur. Es ist der Kern der neuzeitlichen Anschauungen der Baukunst, statt dieser Art Stilarchitektur dem Stile der Sachlichkeit zuzustreben, der seine Reize zu entwickeln versucht aus der rein sachlichen, möglichst praktischen Lösung der jeweiligen Aufgabe, aus der Art, wie man gliedert und gruppiert, nicht wie man verziert und dekoriert. Dadurch ist innerlich die Brücke geschlagen zwischen den künstlerischen Be-

dürfnissen unserer Zeit und den bislang meist als unkünstlerisch empfundenen sozialen Bedürfnissen, welche die Kulturentwicklung auf dem Baugebiete mit sich brachte.

Und nun haben wir in der Stadtverwaltung einen Bauherrn, der über eine ungeheure Menge praktischer Aufgaben verfügt, und auf der anderen Seite einen Künstlergeist, der gerade aus dem Praktischen das Ästhetische zu entwickeln versucht; wenn sie sich finden, kann der Segen für die Kultur einer Stadt unermeßlich werden.

Wir haben anzudeuten versucht, daß in den architektonischen Aufgaben der Stadt die große Erweiterung und Erschwerung früheren Zeiten gegenüber vor allem darin besteht, daß neben die repräsentativen Aufgaben die große Fülle von Zweckbauten tritt, deren künstlerischer Charakter erst erobert werden will. Betrachten wir rückschauend von diesem Gesichtspunkte aus diejenigen Bauten, die ihrem Programm nach repräsentativen Charakter tragen, so können wir sehen, daß auch bei ihnen die neuzeitlichen Umwandlungen des Programms nach der Richtung hin liegen, daß sie zum großen Teil einfache Zweckbauten geworden sind und nun ihr repräsentativer und ihr geschäftlicher Teil in einen gewissen Widerspruch geraten.

Das ist in besonders deutlicher Weise im modernen Rathause der Fall. Es ist keine Frage, daß unter

allen Bauaufgaben das Rathaus ganz besonders dazu auffordert, den alten historischen Stil, der für die Glanzzeit einer Stadt maßgebend geworden ist und ihr einen bestimmten Charakter gibt, wieder aufleben zu lassen. Der Begriff mancher Stadt ist für uns untrennbar mit einem bestimmten Stilbegriffe verknüpft, und zumal da Rathäuser meist im Kernpunkt des historischen Stadtbildes liegen, ist hier ganz besonders das Bedürfnis begreiflich, Traditionen zu pflegen. Wer die große Übersicht über das neue deutsche Rathaus, welche die Ausstellung bot, daraufhin betrachtet, kann dieses Bestreben deutlich wahrnehmen, und überall, wo man die Empfindung eines solchen Zusammenhangs mit dem lokalen Kunstcharakter der Stadt bekam, schien der Leistung von vornherein eine gewisse Wärme innezuwohnen, während man unwillkürlich stutzt, wenn man beispielsweise „München" liest und dann ein echt gotisches Bauwerk als Stadtrepräsentanten erblickt.

Es fällt innerhalb dieses historischen Programms noch etwas anderes auf: je kleiner das Rathaus ist, um so restloser gelingt dieses Erfassen eines historischen Geistes. Die kleinen Rathausbauten unserer Zeit stellen im Prinzip ungefähr dieselben Forderungen, wie die größeren Rathäuser früherer Zeiten, und deshalb kann ein geschmackvoller Künstler hier verhältnismäßig zwanglos die Sprache der Vergangenheit sprechen. Bei den mittelgroßen Rathäusern ist das schon gefährlicher. Wer die deutschen Kon-

kurrenzen der letzten Jahrzehnte beobachtet hat, der kennt sehr genau einen der Renaissance entlehnten neudeutschen Rathausstil, der auf dem Papier in unzähligen Leistungen geblüht hat und aus einem eigenen Geschick im malerischen Gruppieren von Türmen, Giebeln, Erkern und Loggien besteht. Dieser Stil gibt hübsche Architekturbilder, aber in der wirklichen Ausführung wirkt er trotz allem Geschick nur zu oft äußerlich und theaterhaft. Um die wachsenden Massen zu gliedern, wird der Architekt herausgefordert zu interessanten Gruppierungen, die leicht allzu interessant werden. Und nicht zum wenigsten scheint der Grund der Unnatur darin zu liegen, daß historische Formen gebraucht werden zu Aufgaben, deren Maßstab über die Sphäre des betreffenden Stiles hinausgeht. Daß jedem historischen Stile ein bestimmter Maßstab innewohnt, über den hinaus die Natürlichkeit seines Ausdruckes versagt, das ist eine Erkenntnis, gegen die besonders oft gefehlt wird. Dieser Maßstab ist bei den verschiedenen Stilen verschieden. Er ist z. B. beim deutschen Barock viel größer, als bei der deutschen Renaissance, so daß innerhalb der historischen Stilbetätigung ein Wachsen der Baumasse, die es zu bewältigen galt, aus natürlichem ästhetischen Gefühl von der Sphäre deutscher Renaissance zur Sphäre deutschen Barocks führen mußte. Wir können das in München deutlich beobachten.

Diese Schwierigkeit des Maßstabes macht sich nun bei den ganz großen Rathäusern natürlich am stärksten

geltend. Immer mehr versagt das Mittel, durch Gruppierung die Flächen derart aufzuteilen, daß man sie mit den relativ kleinen Formen deutscher Giebelbauten beherrschen kann. Um die weitverzweigten Gebäudemassen als Ganzes zusammenzuhalten, muß man zum Kunstgriff unverhältnismäßig großer Türme oder gar Kuppeln greifen. Kurz, diese Bauten wachsen über das Maß hinaus, das im allgemeinen den historischen Formen deutscher Baukunst innewohnt und zwingen deshalb schon rein äußerlich in freiere künstlerische Bahnen.

Aber auch innerlich tun sie das. Wer das Bauprogramm eines großen deutschen Rathauses betrachtet, erkennt sofort, daß $^4/_5$ des Gebäudes bestehen soll aus einem System gleichartiger, kleiner Bureauräume; $^1/_5$ etwa dient wirklich repräsentativen Zwecken. Trotzdem soll das ganze Gebäude meist ringsum wie ein Palast aussehen. Das führt unausbleiblich zur Unnatur und zur Zersplitterung aller Wirkung. Dieser Gefahr dürfte man meist erst dann wirksam entgegentreten können, wenn die Bauplätze der Rathäuser so gewählt werden, daß durch ihre Lage nicht alle Fassaden gleichmäßig ins Feld geführt werden, sondern der ganze repräsentative Teil an einer Stelle zur größtmöglichsten Monumentalität gesteigert, den Entscheidungsschlag führt, während der Bureauteil des Gebäudes, in untergeordnetere Straßen eingreifend, sich in einfacher Sachlichkeit an den Hauptbau anschließen kann. In ähnlicher Weise werden alle die

Bauten, die einen ausgedehnten Verwaltungsapparat oder große Magazinräume neben ihrer repräsentativen Seite nötig haben, einer glücklichen Lösung zur Hälfte entgegengeführt werden müssen schon durch ihre Platzwahl.

Das Rathaus ist naturgemäß diejenige Aufgabe, in der sich die repräsentativen Verpflichtungen der Stadt am deutlichsten widerspiegeln. Aber die moderne Stadt faßt ihre repräsentativen Verpflichtungen viel weiter auf. Die Pflegstätten geistiger Kultur, Theater, Museen und Bibliotheken waren bis in das neunzehnten Jahrhundert herein fast ausschließlich fürstliche Privatunternehmungen, die aus edlen, persönlichen Liebhabereien entstanden, allmählich erst mehr und mehr Gemeingut wurden. Dadurch sind die Residenzstädte in bezug auf diese Kulturpflegstätten durch natürliche Entwicklung ungemein bevorzugt; sie haben fürstliche Bibliotheken, fürstliche Museen und Theater. Wir können sehen, daß in fast allen großen Gemeinwesen, die nicht Residenzen sind, die Stadtverwaltungen es als ihre Aufgabe betrachtet haben, diese Ungleichheit durch Einrichtung städtischer Institute solcher Art wett zu machen. Zumal in Theater- und Festbauten ist ein erstaunliches Schaffen wahrzunehmen, das bisweilen, wie z. B. in dem genialen Festsaalbau der Stadt Mannheim (Bruno Schmitz) zu Leistungen geführt hat, die man stets zu den führenden Monumentalwerken des Jahrhunderts rechnen wird. Es ist wohl keine Frage, daß der repräsentativ architek-

tonische Aufwand, der sich gerade auf diese der Pflege geistiger Kultur gewidmeten Aufgaben als etwas fast Selbstverständliches ergießt, eine Folge jener Konkurrenz mit ursprünglich fürstlichen Liebhaberunternehmungen ist. Weil der Fürst seine Kunstsammlung oder seine Bibliothek in Palästen aufstellte, war der Begriff des Museums und der Bibliothek zunächst der Palastbegriff. Wer aber die Leistungen der Städte auf diesem Gebiet genauer miteinander vergleicht, kann sehen, daß deutliche Zeichen der Emanzipierung von diesem Schema des Palastes sich vielfach bemerkbar machen. Schon sehen wir Bibliotheken, welche das große System ihrer Magazinräume zu einem architektonischen Motiv auszugestalten trachten und so zu einem eigenen Typus innerlich ausreifen. Vor allem aber fallen neben den Palastmuseen die Versuche auf (Magdeburg, Berlin), die das Museumsgebäude dem vorhandenen Ausstellungsmaterial individuell anpassen. Man kommt dadurch zu gruppierten Anlagen, die erst aus dem Inneren heraus verständlich werden, wo Räume, Hallen, Höfe und Gänge sich so zusammenschließen, daß Architektureindrücke entstehen, die dem Charakter des jeweilig Ausgestellten angepaßt sind. Museen und Bibliotheken, die sich in gewissen Bauepochen unserer Zeit zum Verwechseln ähnlich sahen, gehen damit zu ganz entgegengesetzten Typen auseinander: die einen zum geschlossenen Magazinbau, die anderen zum Charakter individueller Gruppierung.

Hat man bei allen diesen Aufgaben die Pflege der künstlerischen Seite ihrer Gestaltung sozusagen als Tradition bekommen, so bedeutet es eine Kulturerrungenschaft der letzten Jahrzehnte, das Bewußtsein dafür, daß Kunstentfaltung und Kulturpflege Hand in Hand gehen müssen, auch auf Aufgaben ausgedehnt zu haben, für die diese Traditionen nicht vorhanden waren, sondern die ursprünglich nur als Nutzbauten betrachtet wurden.

Nicht nur Theater, Museen und Bibliotheken sind Pflegstätten der Kultur, dieselbe Rolle auf diesem Gebiete spielen Schulen und Bäder.

Es liegt auf der Hand, daß die künstlerische Gestaltung dieser Gebäudeaufgaben nicht ohne weiteres aus ihrem eigentlichen Zweck, dem hygienischen oder dem pädagogischen gefolgert werden kann, sie ist vielmehr ein Zeichen für das Vordringen der höheren Auffassung, welche die intellektuelle, die körperliche und die ästhetische Kultur für einen untrennbaren Dreibund zur Erzielung eines leistungsfähigen Geschlechtes betrachtet. Die beiden ersten Mächte, die intellektuelle und die körperliche Pflege, werden ja immer in einem gewissen Gegensatz zueinander stehen, der möglichst ins Gleichgewicht gebracht werden muß; die dritte Macht aber, die ästhetische, braucht durchaus nicht als Isoliertes für sich zu bestehen, sondern kann sich sowohl mit der ersten wie mit der zweiten verbinden. Diese Erkenntnis hat dazu geführt, diejenige Kunst, die mit den Stätten des täglichen

Lebens verknüpft ist, für ebenso wichtig zu halten, wie diejenige, die man erst in ihrem eigenen Reiche aufsuchen muß, um ihrer habhaft zu werden. Und unter all den nüchternen Lösungen früherer Jahre tauchen neuerdings Schöpfungen auf, die, wie das Volksbad in München oder die neuen Bäder der Stadt Berlin, einen Hauch tragen von jenem Geiste antiker Thermen, die einst Kunst und Körperpflege im größten Stile miteinander verbanden.

Noch allgemeiner zeigt sich dies Bedürfnis nach künstlerischer Lösung in den Schulhausbauten der deutschen Städte. Das Erfreuliche an der Wendung, die unter Münchens Führung sich vollzogen hat, liegt ganz besonders darin, daß hier praktisch der Beweis erbracht wurde, daß das Streben nach Kunst bei solchen Bauten durchaus nicht gleichbedeutend ist mit dem Streben nach Prunk. Im Gegenteil, man hat ganz gebrochen mit dem Typus der verhungerten Paläste, die unsere Schulen längere Zeit hindurch darstellten. In einfachen Putzflächen ohne „Architektur"-Formen baut sie sich auf; der künstlerische Reiz liegt in der Gruppierung, der Farbenstimmung und der Verwendung bester, volkstümlicher Kunst an wenigen bevorzugten Stellen, etwa einem Portal, einem Wandbild, einem Dachreiter, einem Gitter. Mit seltener Schnelligkeit hat sich hier unter den Händen echter Künstler ein Typus gebildet, dessen Anregungen uns da besonders wohltuend wiederbegegnen, wo sie mit selbständigem Geiste weiterge-

bildet sind, wie z. B. in Halle und Bamberg. Es würde viel zu weit führen, hier auf Einzelleistungen einzugehen. Das Streben nach künstlerischen Schulen kann man in fast allen deutschen Städten beobachten; noch nicht immer äußert es sich in seinen Mitteln mit jener geistreichen Einfachheit, mit der eben nur der individuelle Künstler das Bedeutende zu schaffen vermag.

Unter den Aufgaben der Städte stehen diesen Einrichtungen zur körperlichen und geistigen Pflege des gesunden Menschen mindestens ebenso umfangreiche Einrichtungen gegenüber zur Pflege des kranken und bedrängten Menschen: Siechenhäuser, Krankenhäuser, Blindenanstalten, Irrenanstalten. Hier ist die Aufgabe weit schwerer, diese Bauten dem Charakter der strengen Notdurft zu entrücken, die ihren Anblick zu etwas Bedrückendem macht. Wenn man früher einer gewissen Art vielfenstrigem Bauwerk in einer Straße begegnete, wußte man: es ist eine Schule oder ein Krankenhaus. Der Typus dieser Anlagen war in der Tat nur schwer zu unterscheiden. Heute beginnen sie sich in Gegensätzen zu entwickeln. Während sich die Schule in ihrer stolzen Gruppe immer mehr zum Typus des öffentlichen Gebäudes herausbildet, zeigen die Anlagen von Kranken-, Siechen-, Irrenanstalten eine Neigung zum Charakter des bürgerlichen Wohngebäudes. Selbstverständlich begegnen wir stets auch noch jenen großen Baumassen, die aus langen Fluchten von Räumen und Korridoren bestehen. Sie können

durch ihre Dachausbildung und durch das liebevolle Betonen eines einzelnen hervorragenden Punktes — etwa einer Kapelle — zum wohltuenden Eindruck eines freundlichen Klosters gebracht werden. Daneben aber hat das medizinische Bedürfnis in vielen Fällen zum Prinzip der Dezentralisation in kleine Einzel-gebäude geführt, und hier sehen wir (beispielsweise an der Irrenanstalt in Ellen bei Bremen und in Bauten der Berliner Krankenhäuser), wie es unter Wahrung alles Raffinements in ärztlichen Anforderungen möglich ist, diesen Anlagen etwa den Charakter einer freundlichen Villenkolonie zu geben. Man darf es als einen wirklichen Fortschritt unserer Kultur begrüßen, wenn es gelingt, den Anstalten dieser Art das Gefängnisähnliche zu nehmen. Eine der schönsten Eigenschaften der Kunst ist ihre Macht, die traurigen Seiten des Lebens zu mildern.

Geschieht das bei den Anstalten für Kranke und Leidende nach der Richtung hin, daß durch kunstvolle Anlagen die Note des Freundlichen in das Traurige gebracht werden kann, so liegt die künstlerische Aufgabe bei allen Bauten, die dem Tode gelten, darin, das Traurige zum Feierlichen zu steigern. Nirgends hat sich das Geschäftsmäßige, in das unsere Kultur geraten war, wohl deutlicher gezeigt, wie in unseren modernen Friedhöfen. Rettungslos geht hier jedes Einzelbestreben zugrunde, wenn nicht künstlerischer Geist das Ganze angeordnet hat. Die architektonische Anlage muß Weihe geben, und was man

hier an Stimmung erreichen kann, zeigen Grässels Arbeiten in München. Ruhige Würde, Feierlichkeit ohne Pathos ist das Ziel. Nicht viele Städte haben diesen Weg mit Erfolg beschritten. Meist begnügen sie sich in der Hauptsache mit gärtnerischen Anlagen, die ja allerdings, wie der Hamburg-Ohlsdorfer Friedhof zeigt, zu großartigen Wirkungen gebracht werden können, aber doch nur in den Bezirken der Reichen den parkähnlichen Charakter wirklich aufrecht zu erhalten vermögen. Zeigen nicht gerade diese ungeheuren Parks, zu denen unsere Friedhöfe im besten Falle auswachsen, daß wir es hier mit einem System der Totenbehandlung zu tun haben, das beim steten Wachsen der Großstadt kaum noch in würdiger Weise durchführbar ist? Schon diese rein praktische Seite sollte, von allen ethischen und ästhetischen Erwägungen abgesehen, die Städte der Feuerbestattung näher führen. Sie liegt fast ausschließlich noch in den Händen privater Vereine und kann erst zu dem Stil und der Würde gebracht werden, deren sie fähig ist, wenn sich die öffentlichen Mächte ihrer annehmen. Der Architektur sind hier Möglichkeiten vorbehalten, die, in großem Sinne durchgeführt, den modernen Großstadtfriedhof erst auf die Höhe unserer Kultur zu heben vermögen.

Alle diese Aufgaben, von deren architektonischer Bewältigung wir bisher sprachen, haben in ihrem Programm in irgend einer Weise eine ideale Seite, und meist ist es die Forderung des künstlerischen

Ausdrucks, diesen mehr oder minder versteckten idealen Kern den praktischen Momenten gegenüber herauszuheben. Der modernen Stadt aber erwachsen auch Aufgaben, in denen solch ein idealer Kern von Machtentfaltung, Kulturpflege, Nächstenliebe, Totenverehrung und dergleichen gar nicht zu finden ist. Das sind unter anderem alle die großen Aufgaben, die sich auf Versorgung und Verpflegung der Großstadt und auf den Verkehr der Massen beziehen. Rein praktische Gesichtspunkte bestimmen das Schlachthaus, das Wasserwerk, die Markthalle, die Lagerhäuser und Silos.

Es wäre eine innere Lüge, wollte man diesen Aufgaben künstlich einen idealen Mantel umhängen, und es wäre kein Zeichen von Kultur, sondern nur ein Zeichen von Theaterkultur, wollte man sie architektonisch herausputzen, um sie angenehm zu machen.

Man kann in manchen Lösungen, die Bauten dieser Art in den letzten Jahrzehnten erfahren haben, deutlich sehen, wie man die großen Baumassen, die sie erfordern, als ästhetisches Hindernis empfand. Man versuchte diese Massen dadurch zu überwinden, daß man sie durch Formen klein machte und charakterisierte etwa ein Silo wie ein großes Etagenhaus, einen Wasserturm wie einen Burgbau. Man kam nicht weit damit. Erst wo man die Massen, die diese Bauten mit sich brachten, nicht mehr als Hindernis empfand, sondern als das eigentliche Mittel, mit dem es zu wirken gilt, kam man zu wirklichen Lösungen.

Man betrachte die Getreidehäuser am Wormser Hafen; die Baumasse ist benutzt, um als mächtige Silhouette zu wirken. Dem Erbauer ist es nicht eingefallen, sie durch architektonische Mittel mildern und bescheidener machen zu wollen, und nun liegt diese Baumasse wuchtig da, so daß wir instinktiv das richtige Gefühl haben, hier den Sammelpunkt irgend einer großen Kraft vor uns zu sehen. Dieser Eindruck ist das ästhetische Ziel einer ganzen Reihe moderner Bauten. Elektrizitäts- und Wasserwerke, Schlachthäuser und Gebäude für öffentliche Sicherheit, — sie haben das eine Gemeinsame, Speicher einer großen zentralen Kraft zu sein, und um das künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, bedarf man gerade der Masse. Künstlerhand vermag sie so zu ordnen, daß ihre Wucht noch gesteigert erscheint, sie vermag sie so zu ordnen, daß sie nicht als freudloser Klumpen, sondern als imponierende Kraft wirkt. Und auch wo es sich nicht um äußere Wirkung, sondern um Innenräume handelt, wie bei der Markthalle, beruht die ästhetische Bewältigung vor allem in der Kühnheit der Größenbetonung. Nach dieser Richtung liegen hier die Ziele, und sie sind nicht die unwichtigsten, die der Stadtkultur gesteckt sind. Im Städtebild spielen die Massen solcher Bauten vielfach eine wichtige Rolle. Wassertürme, Kraftwerke und Lagerhäuser beherrschen oftmals die Silhouette eines Stadtausschnitts. Ebenso traurig wie sie wirken, wenn sie in gefühlloser Nacktheit sozusagen wie

Bautengerippe in ein Bild hereinschauen, ebenso bedeutungslos werden sie, wenn man ihre Massen künstlich hinter allerlei architektonischen Schmuck zu verbergen sucht. Nur was die Massen als solche veredelt, ohne sie zu verkleinern, kann ihnen Leben geben.

Zu sehr ähnlichen Betrachtungen fordern die baulichen Arbeiten heraus, die im Dienste des Verkehrs sich mit der Ingenieurarbeit des Tiefbaus und des Brückenbaus verschwistern. Hafenstädte und Städte, die an Flüssen liegen, haben vielleicht ihre wichtigsten Aufgaben in den letzten Jahrzehnten auf diesem Gebiete zu leisten gehabt, und zwar Aufgaben, die für die künstlerische Physiognomie der Städte entscheidend waren; denn überall, wo eine Stadt mit Wasser in Berührung steht, liegen die ausschlaggebenden Eindrücke an diesen Berührungsstellen. Alle die wichtigen Lösungen, die nötig sind, um Wasser mit Land in Beziehung zu setzen, Häfen, Kai-, Brückenbauten, haben fast ausschließlich in den Händen von Ingenieuren gelegen. Ähnlich ist es mit den Bauten, die mit Bahnleitungen zusammenhängen. Es hat sich dadurch ein ganz neues Reich baulicher Eindrücke entwickelt, in dem Brücken und Hochbahnen die führende Rolle spielen, ein Reich, das uns wohl am charakteristischsten entgegentritt, wo es am wenigsten zusammenhängt mit Architekturgestaltung im üblichen Sinne.

Man kann auf diesem Gebiete vielleicht die größten

Gegensätze wahrnehmen. Auf der einen Seite stehen Lösungen von Brücken und Übergängen, die unter Zuhilfenahme von armiertem Beton ganz im Sinne der Steinarchitektur durchgeführt sind. München hat sich in der großen Reihe seiner neuen Isarbrücken bestrebt, in schlichten, steinernen Bogen von großer Spannweite seine Aufgabe zu lösen, und man versteht hier ästhetisch das Zurückschrecken vor Eisenbauten vollständig. In den landschaftlichen Charakter des Tales fügen sich diese Brücken harmonisch ein, das Naturprodukt des Steines vermag sich eben mit der Landschaft, der es entstammt, im Eindruck zu verbinden; das künstlich verarbeitete Eisen, mag es noch so schön verwandt sein, findet keinen Anknüpfungspunkt in der Natur, es tritt deshalb stets in Gegensatz zur Landschaft. Das ist ein Gesichtspunkt, der wohl zu beobachten ist. Bei einer Steinbrücke kann man fast vergessen, daß ein Mensch sie ersonnen hat, bei einer Eisenbrücke nie. Deshalb haben aber Eisenkonstruktionen durchaus nicht etwa ästhetisch etwas Minderwertiges gegenüber dem Steinbau. Ganz anders liegen beispielsweise die Verhältnisse da, wo sie in einem Großstadteindruck sich einer Umgebung einfügen, die nur noch von Menschen und gar nichts mehr von Natur erzählt. Hier stellt sich unser Empfinden sofort richtig ein, und die feingeführten Linien des Eisenbaues, die Naturlinien gegenüber sich so schwer behaupten können, wirken zwischen den Formen der

Menschenleistungen wie ein riesiges, durchgeistigtes Ornament. Die Teile der Berliner Hochbahn, die mit künstlerischem Sinn in Eisen durchgearbeitet sind, haben im Fluge Popularität errungen bei Künstlern und Laien, und jeder, der beispielsweise nach Hamburg gekommen ist, wird im Großstadteindruck des Stadtbildes den ruhigen Rhythmus der Doppelwellenlinien seiner großen Eisenbahnbrücken als etwas Stimmungsvolles empfunden haben. Kurz, wo wir prädisponiert sind auf Eindrücke, die mit den Organisationen durch Menschengeist zusammenhängen, wird die Ingenieurkunst stets die stärksten Trümpfe ausspielen. Sie ist die konzentrierteste Form, in der uns Geisteskraft sichtbar vor Augen zu treten vermag.

Der ästhetische Mißton, der heute noch oft von Werken dieser Art ausgeht und verhängnisvoll werden kann für das Bild einer großen Stadt, liegt meist nicht am Ingenieurwerk, sondern an der Architektur. Der Zusammenhang von Steinbau und Eisenbau bleibt meist ein ungelöstes Problem. Das Problem ist in fast allen Bauten, wo Stein und Eisen zusammenwirken, ästhetisch betrachtet, dasselbe. Am charakteristischsten tritt es uns wohl entgegen im Thema des Brückenpfeilers. Es liegt, kurz ausgedrückt, so: Eine verhältnismäßig kleine Masse Stein soll als Stützpunkt empfunden werden für eine verhältnismäßig große Eisenentfaltung. Zu dieser äußeren Verschiedenheit kommt noch als weiteres Moment hinzu, daß durch den Eisenbau, wenn er gut ist, ein

einziger großer Gedanke klar und einleuchtend hindurchgeht. Dadurch wird der Maßstab dieses Architekturteiles in einer Weise gesteigert, die im Stein überhaupt schwer zu erreichen ist. Tritt nun der Steinarchitekt seiner Aufgabe entgegen, als handele es sich um die Lösung etwa eines großen architektonischen Portals, und komponiert im Sinne einer Fassade aus Einzelmotiven ein schönes Ganze zusammen, so wird er nie den inneren Anschluß an jene andere Welt gewinnen. Nur wenn er von allen Stil- und Architektureffekten im üblichen Sinne absieht, und an seine Aufgabe herantritt vom Standpunkte eines Massengedankens aus, nur wenn er es versteht, die Wirkung der ihm gegebenen Masse zyklopisch zu steigern, kann er hoffen, ein Bundesgenosse des Ingenieureindrucks zu werden. Dann kann er es vielleicht erreichen, daß innerhalb der großen Rhythmen der Eisenlinien die Masse des Steins als natürliche Fermate wirkt, aber vergessen muß er alle Gesichtspunkte, zu der die Architektur als Fassadenkunst sein Denken sonst naturgemäß zu führen pflegt.

Daß wir nach dieser Richtung von architektonischer Seite aus noch nicht erreicht haben, was erreichbar ist, zeigt am deutlichsten Hamburg. In den unvergleichlich großartigen Eindrücken, die hier Ingenieurkunst geschaffen hat, tritt uns fast ohne Ausnahme eine kleine, fremde, hilflose Architektur entgegen. Sie verschwindet ja meist neben den großzügigen Eindrücken anderer Art, wo sie aber einmal an

Brücken, Straßenübergängen und dergleichen doch im Vordergrunde bleibt, bereitet sie die schlimmsten Enttäuschungen. Was hätte ein Mann vom Schlage der Theodor Fischer oder Bruno Schmitz aus Hamburgs Neuanlagen machen können, ohne daß dadurch die materiellen Grenzen zugunsten des Begriffes „Kunst“ hätten erweitert zu werden brauchen!

Wenn wir zurückschauen auf diesen schematischen Überblick dessen, was an architektonischen Aufgaben auftaucht im Rahmen der modernen Stadt, so zeigt sich eines mit großer Deutlichkeit: wohl noch nie hat so viel ästhetische Verantwortung und so viel ästhetische Macht in einem Punkte beisammen gelegen, wie die Entwicklung der letzten Jahrzehnte sie der Stadtverwaltung zugeschoben hat.

Die Oberbürgermeister unserer Großstädte haben dadurch zu allen den anderen Aufgaben, die an sie herantreten, noch jene wichtige und schwer definierbare Aufgabe erhalten, die früher eigene Wahl und Neigung in die Hände von Mäcenaten legte. Deutlich und unfehlbar zeigte die Städteausstellung, wo in einer Stadt ein Mann gewaltet hatte, dem die Natur die Göttergabe dieser Mäcenatenkunst verliehen hat, denn eine Göttergabe, eine „Kunst“ ist es, Kunst wirklich wecken zu können, und viel schwerer ist diese Aufgabe dadurch gegen früher geworden, daß es heute gilt, Kunst auch auf Gebieten zu wecken, auf denen sie durch keine Tradition heimisch ist.

Den Willen dazu sieht man in deutschen Städten fast überall. Ein warmer Eifer, ein Streben nach künstlerischer Veredelung zeigte sich wohin man blickte, und trotzdem muß der ehrliche Beurteiler hervorheben, daß das Niveau des künstlerischen Durchschnitts der deutschen Städte ein außerordentlich verschiedenes ist. Die Erklärung dafür ist fast zu einfach. Kunst entsteht eben nicht durch guten Willen, gute Mittel und Tüchtigkeit, sondern nur dann, wenn ein Künstler arbeitet. — Mag auch auf allen Gebieten wirtschaftlicher und technischer Natur das wirklich Große stets an der für ihre Aufgabe prädestinierten Einzelpersönlichkeit liegen, und mag es selbstverständlich sein, daß nicht jedes Gemeinwesen auf jedem Gebiet einen genialen Selbstschöpfer als Leiter zu besitzen vermag, man kann doch sagen, daß auf jedem anderen Gebiete sich die selbständige Schöpferkraft leichter ersetzen läßt durch Energie, Tüchtigkeit und Organisation, als auf dem Gebiete der Baukunst.

Unter allen Erscheinungen der Städteausstellung war eine der deutlichsten, daß überall da, wo man in einer Abteilung, welche immer es auch sein mochte, erfreulichen baulichen Lösungen begegnete, die nicht etwa nur dem Fachmann behagten, sondern die debattelose Freude bei allen aufmerksamen Beschauern hervorriefen, dieselben Namen einem entgegenschlugen. Wenige Namen! — Was wir an ästhetischer Städtekultur schon erreicht haben, es hängt nicht an

Organisationen, sondern an einzelnen Persönlichkeiten, welche die gute Organisation, die Vorbedingung ist, erst fruchtbar machen. Und erstaunlich ist es zu sehen, welch eine Kulturwelt Einzelne haben entstehen lassen können, wenn ihnen der Machtstrom, der durch die Verwaltung einer Stadt geht, in die Hand geführt wurde. In wenigen Jahren vermögen sie das zu leisten, was sonst nur Generationen ausgestalten konnten. Das künstlerische Bild aber dessen, was der richtige Mann als künstlerischer Interpret einer Stadt zu schaffen vermag, zeigt natürlich mit gleicher Schärfe, was alles verloren geht, wo ein gleichgültiger oder gar ein unrichtiger auf demselben Posten steht.

Es handelt sich also um eine Personenfrage. Damit wird die Sache theoretisch höchst einfach und praktisch höchst schwierig. Jedes Beschäftigen eines Künstlers ist eine Vertrauenssache. Nicht nur die Frage, ob eine Leistung, von der man vorher dem Laien so wenig Rechenschaft geben kann, wie von einem Architekturwerke, nun wirklich Kunst wird, — nein, wenn sie bejaht ist, noch die traditionelle Scheu vor dem Despotismus des Künstlertums und der traditionelle Zweifel an der Vereinbarkeit von Künstlertum und wirtschaftlichen Talenten: alle diese Hindernisse stehen dem Künstler jedem Bauherrn gegenüber entgegen. Da aber, wo nicht ein Einzelner, sondern Korporationen als Bauherren in Betracht kommen, wachsen diese Schwierigkeiten unverhältnismäßig, denn Einmütigkeit über diese Fragen wird

naturgemäß schwer zu erzielen sein. Deshalb ist das Zusammenwirken großer Verwaltungskörper mit Künstlern eine so schwierige Sache. Und selbst wenn der Künstler gewonnen ist, wird sein ersprießliches Wirken durch die alte Erfahrung gefährdet, daß, je mehr Menschen — mögen sie noch so wohlwollend sein — in ein Werk hereinreden, um so mehr die Aktien der Durchschnittsleistung zu steigen pflegen. Mit diesem letzten Momente mag es zusammenhängen, daß aus einem Brauch, der heute fast von allen Städten im Interesse der Kunst geübt wird und der als Gedanke außerordentlich einleuchtend klingt, praktisch nicht immer ein vollwichtiges Resultat herauskommt. Für hervorragende Bauaufgaben pflegen viele Städte die Künstler des Landes in Wettbewerb treten zu lassen. Unzweifelhaft sind dadurch, trotz aller Zufälligkeiten des Wettbewerbs, schon vorzügliche Einzelleistungen in unsern Städten entstanden, unzweifelhaft aber oftmals auch nur Kompromißbauten. Von den unnatürlichen Fällen, wo eine siegreiche Wettbewerbidee später von der ständigen städtischen Baubehörde zur Ausführung gelangt, können wir schweigen; aber auch da, wo der Künstler gleichberechtigt mit dieser Behörde zur Ausführung herangezogen wird, scheint es schwer zu sein, die innere Fühlung zwischen den beiden gleich wichtigen Faktoren plötzlich herzustellen.

Eins aber wird durch das Heranziehen besonderer künstlerischer Hilfskräfte zu besonderen Gelegenheiten

überhaupt nicht gelöst. Gerade die schwierigsten Gebiete, Gebiete, die es neu zu erobern gilt, hängen mit Aufgaben zusammen, die nicht als künstlerisch-dankbar und als hervorragend gelten, die also in das Bereich von Konkurrenzen niemals zu fallen pflegen. Jede Kleinigkeit aber, die man der Unkunst abzuringen vermag, bedeutet einen Fortschritt. Auch auf dem Gebiete der Kunst ist die Freude über einen Geretteten größer als über neunundneunzig Gerechte. Daß Prunkbauten künstlerisch gelöst sein mögen, ist natürlich der erste Wunsch jedes Kunstfreundes. Aber nicht durch die Prunkleistungen unserer Tage wird das Niveau der ästhetischen Kultur dauernd gehoben, sondern dadurch, daß der künstlerische Geist eindringt in die unscheinbaren Bereiche des täglichen Lebens. Der Einzelkünstler und der Privatmann können unter günstigen Umständen auch erreichen, daß Einzelleistungen künstlerischer Art in der Welt entstehen, daß aber das Gesamtbild, der Hintergrund, auf dem sich die Einzelleistung abhebt, ein ruhiger und wohltätiger wird, dafür liegt die Macht nur in den Händen der großen organisierenden Gewalten, wie wir sie an der Spitze der modernen Stadt vereinigt finden. — Wenn wir uns dieser Aufgabe immer mehr bewußt werden, ist der erste Schritt getan, Kunst und Leben wieder eng miteinander zu verbinden. (1904)

DIE GESCHMACKSENTWICKLUNG AUF DER PARISER WELT-AUSSTELLUNG

MIT seltener Einmütigkeit hat die Kritik zur offiziellen Architektur der Weltausstellung in Paris Stellung genommen; Fachmann und Laie, Reaktionär und Neuerer, alle haben sie mit wahrem Feuereifer nach Adjektiven gesucht, die ihrer Mißbilligung über diese architektonischen Leistungen die genügend lebhafte Färbung gäben.

Das kommt nicht nur daher, weil diese Architektur zum großen Teil wirklich schlecht war, sondern auch daher, weil man in den weitesten Kreisen ganz besondere Offenbarungen erwartet hatte. Die 1889er Pariser Ausstellung hatte die Völker überrascht durch einen überaus kühnen Vorstoß in den verschiedenen schwebenden Fragen des Eisenstils, — die 1894er Ausstellung in Chicago hatte die Völker überrascht durch die unerwartete Schöpfung einer einheitlichen Monumentalwelt in größtem Stile, — vielleicht erlebte man jetzt eine Vereinigung der beiden im Prinzip verschiedenen Ausstellungswelten, die das Paris von 1889 und das Chicago von 1894 gezeigt; irgend eine Überraschung erwartete man gewiß.

Es ist eine negative Überraschung geworden, und

jeder, der kühl wägend als Fachmann die Chancen überlegte, konnte das eigentlich voraussagen; allerdings nicht in bezug auf die Geschmacklosigkeit, die hätte Frankreich mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften sicherlich vermeiden können, wohl aber in bezug auf eben jene stilistischen Offenbarungen, die man stillschweigend erwartete. Die Ausstellung mußte den bekannten Rückschlag bringen, den man beim zweiten Stück eines erfolgreichen Autors zu beobachten pflegt; sie würde vielleicht für den Architekten im wesentlichen dieselbe Enttäuschung bedeuten, wenn statt der geschmacklosen Formenbäcker, die hier meistens gewaltet haben, ernst arbeitende Künstler zu Worte gekommen wären.

Man kann mit Ausstellungsarchitektur zwei wesentlich verschiedene Prinzipien verfolgen. Man kann sie betrachten als ein Mittel um eine ideale Architekturwelt, die uns aus praktischen Gründen im Alltagsleben versagt ist, zu feierlichem Anlaß zu improvisieren, und es liegt auf der Hand, daß zu diesem Zweck kein technisches Mittel ästhetisch unerlaubt ist; es kommt dabei nicht an auf die Echtheit, die Wahrheit, den Geist der Konstruktion, sondern auf die Wirkung, auf den Gesamteffekt. Als Leitmotiv der Schöpfungen herrscht die künstlerische Phantasie. — Man kann die Aufgabe aber auch ganz anders betrachten, nämlich als den Anlaß um den ungewöhnlichen Anforderungen, die vorliegen, eine eigene aus ihnen selbst entwickelte stilistische

Gestaltung zu geben, sie gleichsam zu benützen als praktisches Studienobjekt zur Frage, welche Konsequenzen in der Ausgestaltung neue Zweckanforderungen nach sich ziehen. Man gelangt dann zu Versuchen in einem eigenen „Ausstellungsstil", die wertvolle Resultate für die Fragen der Stilentwicklung überhaupt mit sich bringen können, und es ist klar, daß hierbei die Mittel und Wege, wie die Wirkung erreicht wird, mehr im Vordergrunde des Interesses stehen, als sogar die Wirkung selbst. Als Leitmotiv der Schöpfungen herrscht ihr konstruktiver Geist.

Im ersteren Sinne hat Chicago seinerzeit seine Aufgabe aufgefaßt; eine großartige architektonische Phantasie wurde vorgeführt, man verkörperte in den Bauten eine Welt, die außerhalb ihrer eigentlichen Zwecke als Ausstellungshalle lag, die anstatt klassisch auch romanisch oder ägyptisch oder sonst wie hätte sein können. Im zweiten Sinne arbeitete man 1889 in Paris; man verkörperte — wenigstens in den hervorragendsten Gebäuden — den eigentlichen Ausstellungszweck und schuf dadurch Bauten, die ihren Typus für sich hatten und nicht mehr willkürlich irgend einer Architekturphantasie zum Leben verhelfen konnten.

Diese beiden entgegengesetzten Ausstellungs-Auffassungen, die vielleicht einen verschiedenen kulturellen Wert, die aber jedenfalls, wenn sie konsequent durchgeführt sind, logisch sowohl wie ästhetisch

die gleiche Berechtigung haben, — waren nun in jenen beiden Ausstellungen bis zu einer ungewöhnlich hohen Grenze des augenblicklich Erreichbaren geführt. Die weiße Stadt in Chicago war ein Märchen, das wohl auf keiner anderen Bühne der Welt wieder so vorteilhaft gegeben werden konnte, wie am Ufer des Michigansees, und auf der anderen Seite waren durch die konstruktiven Trümpfe des Jahres 1889 — die Riesenspannung der Maschinenhalle, die Riesentürmung des Eiffelturms, die geistreiche farbige Zusammenspannung von Keramik und Eisen in den Kunstpalästen — die Wirkungsmöglichkeiten im Prinzip schon so ausgenützt, daß die geringe Steigerung, die hier allenfalls möglich war, vielleicht wenig dankbar erschien. In den zehn Jahren, in die jene beiden Riesenunternehmungen fallen, hat sich eben nichts entwickelt und konnte sich nichts entwickeln, was eine prinzipiell neue Gestaltung der Aufgaben ermöglichte.

Und das wurde verhängnisvoll, denn nun begann man in der Verlegenheit die beiden entgegengesetzten Ausstellungscharaktere zu mischen, und stilistisch brach damit die wildeste Anarchie aus; man improvisierte Prunkgebäude, aber glaubte ihnen durch bizarre Absonderlichkeiten der Formen den Typus des Ausstellungsbaus beigeben zu müssen, — man konstruierte große Eisenhallen und versteckte sie ungenügend hinter Gipsherrlichkeiten, über deren Schultern sie herüberschauten, wie Gäste aus einer

anderen Welt. Es fehlte nur noch, daß man als Symbol der waltenden Gesinnung die reinen, schönen Konstruktionslinien des Eiffelturms, wie es tatsächlich vielfach vorgeschlagen wurde, mit einer „Architektur" umkleidet hätte. So erhielt denn die Ausstellung die Signatur der stillosen Verlegenheitsarchitektur und das Unerfreuliche dieses Eindrucks wurde noch gesteigert, weil auch hier eintrat, was meistens eintritt, wenn jemand seine Verlegenheit nicht merken lassen will: er benimmt sich gerade besonders auffallend und absonderlich.

Neben diesem äußeren Totaleindruck, den die offizielle Architektur der Ausstellung mit wenigen Ausnahmen machte, darf man eines nicht vergessen: die Monumentalität, die wir von der alten Kultur Frankreichs her erwarten, hat sich doch nicht ganz verleugnet, sie feierte einen Triumph in der Gesamtdisposition der Ausstellung. Der Mann, der hier aus einer Fülle von Vorschlägen einen Plan herauskristallisierte, der großen Wurf mit Klarheit und praktischer Brauchbarkeit vereinigte, war der Stadtbaurat von Paris, Bouvard, derselbe, der 1889 als Schöpfer des phantastischen Zentraldoms gefeiert wurde. Während kein anderer der leitenden Architekten jenes Jahres wieder zu Worte gekommen war, sehen wir also in dieser gelungensten architektonischen Seite der Ausstellung sozusagen eine Erbschaft vom Jahre 1889.

Nicht umsonst ist Paris die Stadt der großen mo-

numentalen Achsen; dieses System der Stadtanlage, das in gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen so verhängnisvoll und unkünstlerisch zu wirken pflegt, gibt für wirklich prunkvolle Verhältnisse erst den richtigen Maßstab. Die eine große Achse der Ausstellung, die vom Trocadéro bis zu dem Schaustück reichte, das diesmal in Gestalt einer riesigen Kaskadenanlage vor der Längsachse der großen Maschinenhalle errichtet war, wurde von der vorigen Ausstellung beibehalten. Dieser Achse zuliebe, die so wirkungsvoll durch den umrahmenden Fuß des Eiffelturms hindurchgeht, verwarf man alle die zum Teil geistreichen Pläne, die in der Mitte des Terrains ein Wunderwerk errichten oder den Innenraum des Eiffelturmfußes zu einem Festsaal verwegenster Gestaltung in ihre Bauten einbeziehen wollten. Der Eindruck dieser gewaltigen Achse wurde klug gesteigert dadurch, daß Bouvard die Fluchten der endlosen Seitenbauten staffelförmig vorspringen ließ; damit ergaben sich in der Perspektive immer neue koulissenartig sich vorschiebende Motive, die zu besonderer Wirkung hätten ausgenützt werden können.

Zu dieser Hauptachse der Ausstellung schuf man nun als Pendant eine zweite, in ihrer Art nicht minder großartige Achse, die von der Kuppel des Invalidendoms bis zu den Champs Elysées geführt wurde; ihr zuliebe mußte der alte Industriepalast fallen und zwei Kunstpaläste flankieren statt dessen

ihren Anfang, — im weiteren Verlauf führt die monumentale Brücke Alexanders II. zur „Esplanade des Invalides“ herüber und ist wieder in allmählich sich verengender Anlage eine Monumentalstraße zwischen den Industriepalästen gedacht, die als unüberbietbaren „point de vue“ die Goldkuppel des Invalidendoms sozusagen gratis geliefert bekam.

Diese beiden Hauptachsen der Ausstellung verbindet nun der lebendige Gürtel der Seine, die zugleich durch die natürlich sich ergebende Prunkstraße ihrer Ufer in den Wust von Einzelgebäuden, der nötig war, eine gewisse Gliederung und Entwirrung hereinbrachte. Das technische Kunststück dieser Anlage aber bestand darin, dafür zu sorgen, daß der unbehinderte Verkehr der Stadt nicht nur in der Längsrichtung der Seine neben der Ausstellung weiterfluten, sondern das Ausstellungsgebiet sogar zweimal quer über die Seine ungestört kreuzen konnte. Der genießende Beobachter hat schwerlich eine Ahnung davon, welche Schwierigkeiten es mit sich brachte, daß mitten unter den Palästen der fremden Mächte die unterirdische Bahn hindurchgeht, wie vortrefflich man die dadurch entstehenden Verhältnisse ausnützte zur zweigeschossigen Promenade längs des Flusses, und wie geschickt man den unterirdischen Bahnhof dieser Anlage mit der Bebauung der Invalidenesplanade in Einklang brachte. Über den das Ausstellungsgelände quer schneidenden Verkehrsstrom der Stadt leitete man den Besucher durch zierliche

Straßenbrücken hinweg, die in Verbindung standen mit den „Passerellen“, welche neben den massiven Seinebrücken für die Ausstellungsbesucher errichtet waren. So verband man in glücklichster Weise den ganzen festlichen Ausstellungstrubel mit dem Leben der Stadt, ohne diesem dadurch einen Hemmschuh anzulegen.

Diese großartige Gesamtdisposition ist von den ausführenden Architekten im allgemeinen, wie gesagt, nur schlecht ausgenützt worden. Die Architektur hatte bei Bewältigung dieser Anlage zwei wesentlich verschiedene Aufgaben zu erfüllen: es handelte sich um massive Bauten, die bestimmt waren, die Ausstellung zu überdauern, und um Bauten, die nur dem Augenblickszweck dienen sollten; während diese bald vergessen sein werden, werden jene als Zeichen des französischen Baugeistes an der Jahrhundertwende bestehen bleiben, man muß sie also ernster nehmen als die anderen Arbeiten.

Von den beiden Bauten, die den alten Industriepalast dauernd ersetzen sollen, ist der „Kleine Palast“ für die permanenten Ausstellungen bestimmt. Da seine Innenräume demnach keinem Wechsel unterworfen sind, sah der Architekt die relativ einfache Aufgabe vor sich, einen möglichst gefälligen Monumentalbau mit möglichst harmonischen Raumfluchten zu bilden. Es lag in der so gefaßten Aufgabe kein zwingender Anlaß, aus den Grenzen eines traditionellen Stils herauszugehen und der Architekt

Girault konnte sie in jener reifen Renaissancesprache lösen, die, anknüpfend an den Geist Perraults und durchsetzt mit Louis-quinze-Details, an der Pariser Ecole des Beaux-Arts seit Jahrzehnten gepflegt wird.

Auch der „Große Palast", der das eigentliche Erbe seines Vorgängers antreten soll, ist statt des alten Glas-Eisen-Baues ein säulengeschmückter Palazzo aus köstlichem französischem Kalkstein geworden. Man kann ihn ebenfalls als Inkarnation der herrschenden Richtung in der „Ecole des Beaux-Arts" betrachten, und zwar um so mehr, als dieser Bau nicht die Phantasie eines Einzelmenschen, sondern die vieler verschiedener Architekten repräsentiert. Louvet, Deglane und Thomas, als Oberaufseher auch noch Girault haben als vier Preisträger in der allgemeinen Konkurrenz um diesen Palast die Beute redlich unter sich geteilt. Es gehört eine beneidenswerte künstlerische Schuldisziplin dazu, wenn eine solche Teilung in einer einheitlich sich fortspinnenden Fassade so wenig zu bemerken ist, wie hier, und in der Tat hat man den Eindruck, als ob die gutgeschulten Pariser Architekten derartige Monumentalfassaden mit einer gleichmäßigen Sicherheit lösten, wie eine Regeldetri-Aufgabe, nur daß der eine etwas mehr Louis XV., der andere etwas mehr Louis XVI. Ingredienzien hinzutut; leider hört diese Sicherheit aber meistens auf, wo es gilt, einen turmartigen Abschluß, eine bekrönende Laterne oder dergleichen zu komponieren. — Es ist eigentlich ganz natürlich,

daß, wenn drei Architekten an einem Bau zusammenarbeiten, kein einheitlicher Organismus in den Beziehungen von innen nach außen entstehen kann; in diesem Falle hat man nicht einmal den Versuch gemacht, darüber hinweg zu täuschen: der Eisenbau schaut so naiv aus der umschlingenden Fassade heraus, daß man das Gefühl hat, ein geschickter Anatom könnte die ganze Architektur reinlich abschälen, ohne das eigentliche Gebäude im mindesten zu verletzen. Etwas hängt das allerdings auch mit dem eigentümlichen Programm des Hauses zusammen; nur Thomas, der Architekt des kleineren Querbaues an der Avenue d'Antin, durfte eigentlich eine ausgearbeitete Innenarchitektur geben, sein üppiger Kuppelsaal mit den daran anschließenden zweigeschossigen Saalflügeln wird später den repräsentativen Teil des Gebäudes bilden. Das übrige gewaltige Innere ist eigentlich nur als allgemeine, nicht individualisierte Raumumgrenzung zu betrachten, denn so abenteuerlich es klingt, es hat später nicht nur für Kunst- und andere Ausstellungen, sondern ebensogut für Pferderennen zu dienen. In dieser Konkurrenz der Zwecke hat das Pferderennen glänzend gesiegt; im großen Skulpturensaal hat man den Eindruck, als ob eine lebhafte gestikulierende Volksmenge in der Arena plötzlich versteinert wäre, und ebenso kunstfeindlich-kühl wirken alle anderen Räume, wenn sie nicht durch Einbauten völlig unkenntlich gemacht sind.

Dieser Bastard von Markthalle und Fürstenpalast ist also nur insofern als charakteristischer Ausdruck der Architektur an der Jahrhundertwende zu betrachten, als er mit seltener Deutlichkeit die gewaltigen Gegensätze zeigt, die in unserer Zeit der Vereinigung harrend einander gegenüberstehen, und zugleich bündig dartut, daß bei dergleichen Aufgaben die traditionellen Rezepte für Monumentalfassaden vollständig versagen.

Diese Lehre bestätigt auch die dritte, der dauernden Monumentalaufgaben, die diese Ausstellung mit sich brachte, die Alexanderbrücke. Auch hier galt es, Stein und Eisen miteinander zu verbinden, und auch hier geht der Stein seine altgewohnten Wege und beachtet nicht, daß die Ingenieurkunst eine Herrscherin geworden ist, die ganz andere Bahnen von ihm verlangen kann, denn sie hat hier das entscheidende Wort zu reden.

Mit wundervoller Eleganz haben die Ingenieure dieses Werkes (Résal und Alby) verstanden, den breiten Lauf der Seine mit einem einzigen flachen Bogen zu überspannen; aber da seine schlichte Konstruktion mit den üppigen Pfeilern, die den Brückenkopf bilden, nicht zusammenklingen wollte, verkleidete man die Eisenkonstruktion mit Bronzegehängen und getriebenen Pilastern, und schmückte das Geländer übermäßig mit derben Bronzefiguren und Kartouchen; daß man dabei dicht nebeneinander vergoldete, grünpatinierte, naturfarbene und halbver-

goldete Bronzefiguren verwandte, mag als barbarische Einzelheit nur nebenbei erwähnt werden.

Die charakteristische Erscheinung an den geschilderten Arbeiten bleibt, daß wir an diesen für die Dauer bestimmten Gebäuden ebenso wie bei den ephemeren Ausstellungsschöpfungen jeden Versuch zu einer organischen Einbeziehung der Eisenteile in das Bausystem vermissen, und daß trotzdem alles, was wir an Eisenarchitektur, besonders im Innern, sehen, einen bedeutenden, der Formarchitektur weit überlegenen Eindruck macht. Das einzige französische Gebäude, wo das Eisen innen und außen zu völlig harmonischer Wirkung kam, war die doppelt vorhandene gewächshausartige Halle der Gartenbauausstellung, in der Gautier es verstanden hatte, ein Werk sofort ersichtlicher logischer Konsequenz zugleich zu einem Werke voller Anmut zu gestalten. Besonders glücklich war der Gedanke, das Stabwerk des Eisens dekorativ in Zusammenhang zu bringen mit dem leichten grünen Lattenwerk der Gartenarchitektur des achtzehnten Jahrhunderts; in der Tat besteht eine solche Ähnlichkeit zwischen der dekorativen Natur des Eisens und jenen Effekten, daß ein völliger Zusammenklang graziösester Art erreicht wird. Das ist ein neuer Beleg für die Ansicht, daß die ästhetische Wirkung des Eisens in seiner Behandlung als Stabwerk, nicht in seiner Ausbildung zu Formen zu suchen ist, eine Ansicht, für welche die Ausstellung noch manche andere Illustration liefert.

Es muß nämlich hervorgehoben werden, daß eigentlich alle die Hallen, die sich längs der Invalidenesplanade und des Marsfeldes hinzogen, und die außen jene wenig erfreuliche Zuckerbäcker-Architektur aufwiesen, innen in dem gewaltigen Schwung der überspannenden Eisentonne einen großen Zug hatten. Das galt besonders von den Hallen der Bekleidungsindustrie und der Wissenschaften am Marsfelde, wo man einfach die Konstruktion in ihrer schlichten Nacktheit sehen ließ und dadurch einen Raumeindruck von ungemeiner Klarheit erzielte, dem jene natürlichen linearen Muster des Stabwerks nur zur Zierde gereichten. Im Gegensatz dazu glaubte man in der großen Halle des Kunstpalastes die Eisenkonstruktion durch Verzierungen veredeln zu müssen, man bog die genieteten Eisenteile der Stützen zu einem kapitälartigen System von Voluten aus, man verkleidete die Zwischenräume zwischen dem Stabwerk mit Eisenblech, in das man große Ornamentzüge hereinschnitt, und erreichte dadurch nur, daß man den Raum unruhiger machte und dem Beschauer die Mangelhaftigkeit der schmückenden Mittel zum Bewußtsein brachte; plötzlich merkte man, daß jene großen Raumflächen nackt waren, was man bei den Schöpfungen, wo solche primitive Formgebung gar nicht versucht war, völlig übersah, da der Raumeindruck als solcher das Maßgebende blieb.

Solche Beobachtungen sind sehr lehrreich, zeigen sie doch wieder, wie wenig Veranlassung man hat,

vom Eisen insofern einen neuen Stil zu erhoffen, als man erwarten kann, neue Formen aus seinen technischen Bedingungen zu entwickeln; Formen wird man von hier aus vergebens erwarten, nur neue Raumbildungen wird man erhalten und man wird gezwungen werden, da das Eisen die Fläche, die es um den Raum herum bildet, nur linear zu gliedern vermag, auf neue Mittel zu sinnen, um die Fläche künstlerisch zu beleben.

Die 1889er Ausstellung hat in dieser Beziehung einen deutlichen Fingerzeig gegeben; Formigé erreichte seine Eindrücke in den beiden Kunstpalästen dadurch, daß er Terrakotten und Majolika zwischen die konstruierenden Eisenlinien einspannte; man kann dies ästhetische Prinzip, wie so manches im Eisenbau, mit dem des mittelalterlichen Stils vergleichen, wo auch die Fläche, die zwischen den konstruierenden Pfeilern und Rippen übrig bleibt, verwandt wird als Träger farbiger Effekte. Gerade die Keramik spielt neben dem Eisen eine besonders wirkungsvolle Rolle, und man muß sagen, daß es die Franzosen in der Beherrschung der keramischen Technik und ihrer Verwendung für Bauzwecke ganz ungewöhnlich weit gebracht haben. Nicht umsonst befinden sich im Louvremuseum die gewaltigen farbigen Reliefs aus gebranntem Ton vom Palaste des Artaxerxes Mnemon, die zu den wundervollsten dekorativ-architektonischen Werken gehören; hier haben die Franzosen gelernt, wie stark bei solchen Reliefs die

Wirkung ist, wenn sie nicht aus einzelnen großen Platten bestehen, sondern wenn man die Fugen der gewöhnlichen Ziegelteilung mitten durch das Werk hindurchgehen sieht, so daß es erscheint wie ein Schmuck, den man der fertiggefügten Wand erst abgewonnen hat; ein eigentümliches Leben und ein organisches Zusammengehen mit dem ganzen Baugefüge wird dadurch erreicht.

Die Franzosen zeigten in dem riesigen Bäckerrelief Charpentiers, daß sie zu solchen Arbeiten größten Stils fähig sind, sie zeigten in der trefflichen baukeramischen Ausstellung von Janin frères et Guérineau und vor allem in den wundervollen Steinzeugarbeiten Bigots, seinen Säulen, Balustern, Geländern und jenen in unzähligen leichtverschiedenen Schattierungen spielenden Fliesen und Steinen, wie man keramische Wirkungen auch ohne figürlichen Schmuck in ganz eigenartiger Weise für den Bau verwerten kann. Es eröffnet sich hier die Lösung eines der wichtigsten neueren Kapitel der Architektur — der farbigen Baukunst. Aber leider! Trotzdem wir alle Vorbedingungen zu ganz überraschenden neuen Effekten gegeben sahen, in der Praxis fanden wir kaum einen Versuch zur Ausnützung dieser Schätze gemacht. Da war ein Brückengeländer am Trocadéro, da waren die wirkungsvollen Bigotschen Tierkacheln an der Porte Monumentale, die majolikageschmückten Essen der Maschinenhalle und endlich der große Fries an der Fassade des „Grand Palais“, der in dieser Um-

gebung ebensogut aus anderem Materiale hätte sein können, und damit war es aus. Aber auch in Paris selbst begegnen wir in der Außenarchitektur so gut wie gar nicht diesen Motiven, und wo es einmal geschieht — so bei zwei aufsehenerregenden Häusern Lavirottes in der Avenue Rapp und an Guimards Castel Béranger in Passy, da sind die prächtigen Arbeiten Bigots, die ganz ruhige Umgebung verlangen, um zur Wirkung zu kommen, mit solch wüsten Formenorgien kombiniert, daß jeder Eindruck ihrer edlen Nuancen verloren geht. So gibt es hier fraglos eine interessante moderne Aufgabe, die noch gelöst werden muß, und wir in Deutschland können nur wünschen, daß auch unsere jungen Keramiker, die in Ziergefäßen schon so erfreuliche Arbeiten zeigen, allmählich auch zu dieser Architekturkeramik großen Stils erstarken mögen; sie wird an allen solchen modernen Aufgaben, die den gewissenhaften Künstler durch ihre eigentümlichen Bedingungen aus historischen Stilformen heraustreiben, eine große Zukunft haben.

Die Franzosen haben auch sonst in ganz ungewöhnlicher Weise architektonisch erzogene Schmuckkünste zur Verfügung; manch großzügiges dekoratives Bild an den Fassaden und manche schwungvolle Figurensilhouette bewies das.

Um so mehr war das Versagen der Architektur, der solche Hilfskräfte zu Gebote standen, bedauerlich. Es lohnt sich in der Tat nicht, hier an einzelnes zu erinnern, da der Bombast, der besonders

in den großen Palästen entfaltet war, etwas so Gleichartiges besaß, daß man sich über die vielen verschiedenen Künstlernamen wunderte, die als Autoren fungierten. Auch das vielbestaunte Château d'eau, das wenigstens eine gewisse orientalisch anmutende Phantasie zeigte, können wir ernster betrachtet nicht ausnehmen; man vergleiche nur damit die seltsamen Tempelbauten Kambodjas, Annams und Indiens, die um den Trocadéro herum errichtet waren, um zu sehen, wie lahm diese Phantastik eigentlich gewesen ist.

Weit höher stand daneben die Phantastik der Porte Monumentale, „bewundert viel und viel gescholten". Sie war der einzige Anlauf, den die Franzosen im Sinne jener eigentlichen Ausstellungskunst zeigten und schon deshalb mußte man sie beachten; ihre abenteuerliche Form, — sie zeigte einen riesigen Dreifuß, dessen Schale statt zu hängen als Kuppel umgestülpt war, — entsprang nicht einer zufälligen Idee, sondern entwickelte sich aus einem äußerst praktischen Verkehrsgedanken. Leider war in der formalen Durchführung manches recht verletzend geworden, aber daß der Erbauer trotzdem eine bedeutende Anlage besitzt für großzügige dekorative Effekte, erwies dieses Tor bei Nacht, wo die Einzelheiten mehr verschwanden und der Grundgedanke einer feenhaften Riesenschöpfung aus leuchtendem Email wirkungsvoll und phantastisch hervortrat.

Solchen geistreichen Versuchen, mochten sie nun im einzelnen gelungen sein oder nicht, würden wir

gern mehr begegnet sein, und wenn wir das bei aller Verwilderung doch so zahme und langweilige Gesamtbild, das Frankreich im übrigen bot, überblicken, fragen wir uns unwillkürlich, hat Frankreich nicht vielleicht eine ganze Reihe solcher kecken Wagehälse und war es nicht vielleicht ein bloßer Zufall oder der Sieg einer mächtigen Clique, was dieses Gesamtbild der französischen Ausstellungsarchitektur fälschlicherweise hervorrief?

Wir haben uns über diese Frage nur nach der umfangreichen Architekturausstellung, die Frankreich im „Grand Palais“ veranstaltet hatte, ein Urteil bilden können, wir erwarteten hier wenigstens auf dem Papier den Jungen, den Frischen, den Individuellen zu begegnen, aber auch dort herrschten die Akademischen, die Korrekten. Hannotin, Brumeau, Majeux und vor allem Bonnier, dessen kühner Effektgeist leider auf der Ausstellung nur im festungsartigen Bau von Schneider & Co. zum Ausdruck kam, — das sind die verschwindend Wenigen, die auf dem Strom historischen Geistes, der die Architekturausstellung Frankreichs durchflutet, nicht folgen wollen. — Und derselbe Eindruck wiederholte sich in der sonst äußerst tüchtigen Ausstellung des Pariser Stadtbauamtes im Pavillon der Stadt Paris ebenso wie in den Ausstellungen der vielen verschiedenen „Ecoles des Beaux-Arts“ im Marsfeldpalaste, in deren Architekturabteilungen nichts erschien, was irgendwelche Frische oder Individualität zeigte. Man pflegt eine kalte Mo-

numentalität, einen Ableger jener Säulenarchitektur Garniers mit den eleganten Kartouchen und dem immer wiederkehrenden Apparat von Festons und Köpfen, daneben tritt ein weit sympathischer wirkendes Anlehnen an Mansards Art; was aber gänzlich fehlt, ist eine wirkliche bürgerliche Baukunst. Kaum eine ländliche Villa, kaum ein Wohnhaus, das nicht Palast sein will und nicht mit den Resten irgend eines fürstlichen Stiles kokettierte: die große Republik begnügt sich, statt eine Bürgerkunst zu ziehen, mit den Flittern der Herrscherzeiten.

Diese starken historischen Tendenzen äußern sich in einer anderen und zwar imponierenden Weise auf dem Gebiete der Denkmalpflege, vor allem der architektonischen Rekonstruktion. Die Architekturabteilung gab uns ein glänzendes Bild von den Bestrebungen Frankreichs für kunsthistorische Forschungen. Das tatkräftige Erschließen ganz neuer kulturgeschichtlicher Forschungsgebiete spielt dabei eine ebenso große Rolle wie die ergänzende Vertiefung in schon bekannte berühmte Bauwerke. Die großartigen Ausgrabungen in Timgad geben uns das Bild einer römischen Stadtanlage in einzigartiger Deutlichkeit und völlig überraschend mögen vielen selbst mit der Kunst eng Vertrauten die Einblicke gewesen sein, die uns diese Ausstellung in das wahrhaft imposante Kunstleben des alten verschollenen Kulturvolkes der Khmer gestattete, das einst in Kambodja, ehe die Siamesen es 1002 n. Chr. verschluckten, Tempel

baute von solch märchenhafter Größe und feierlichen Pracht, wie Le Baïon in Angkor. Ähnlich wie 1889 ein Teil jener Angkorpagode war uns jetzt ein großartiger Felsentempel aus dieser Kunstepoche von A. Marcel nach Fragmenten alter Khmertempel in natura aufgebaut, eine meisterhafte Leistung, die uns nicht nur die unheimliche Größe jener ornament-frohen Kunst empfinden ließ, sondern auch in einer monumentalen Treppenanlage, bei der sich zwei Treppenläufe geschickt ineinander winden, eine ganz ungewöhnliche Höhe in der Bewältigung komplizierter, architektonisch-technischer Anlagen zeigte. Leider erfuhren wir nicht die Grenze, wo die historische Treue aufhörte und die Kombination des Architekten anfing, jedenfalls zeigte aber A. Marcel hier ein stilistisches Anpassungsvermögen, das bei den Franzosen auch an den anderen gut und eindrucksvoll angelegten Gebäuden der Kolonialabteilung hervortrat, das sogar bis in die Ausstellungen der fremden Nationen hereinreichte: manches unter fremdem Wappen gehende Haus war von französischen Architekten charakteristisch hergestellt worden. — Wir müssen also, nachdem wir so viel an der französischen Architektur zu tadeln gezwungen waren, nachdrücklich hervorheben: wo historisches oder ethnographisches Kolorit in Frage kommt, sind sie Meister.

Auch die fremden Nationen hatten in Paris neben der Vertretung ihrer neuzeitlichen künstlerischen Kultur die Aufgabe, sozusagen historisch-ethnographisch

ein charakteristisches bauliches Symbol ihres Wesens in den sogenannten Staatenhäusern zu geben. Es war eine der interessantesten unter den Beobachtungen, die diese Ausstellung gestattete, zu sehen, inwieweit die historisch gefärbte Kultur, die in diesen Nationenpalästen entrollt ward, Zusammenhang zeigte mit den Leistungen der Gegenwart. Viele Völker kommen unter dem Gesichtswinkel dieser Betrachtung für den Rahmen unserer Besprechung von vornherein in Wegfall, da sie mehr Theater als Architektur geliefert hatten und deshalb kein allgemeineres Interesse verlangen können: Italien, das einen Bastard von Dogenpalast und Markuskirche aufgebaut hatte; — Rußland, das seine asiatischen Kulturgebiete in glänzender Weise zur Darstellung brachte, aber wenig von der künstlerischen Entwicklung seines europäischen Besitzes zeigte. — Spanien, das sich nur mit den wundervollen Spolien aus der Zeit der Philippe schmückte; — die Balkanstaaten, die im wesentlichen eine Produktenausstellung ihrer Länder lieferten; — Ungarn, das nur die verschiedensten Proben historischer Gebäude zusammengefügt hatte; — Japan, das durch seinen entzückend durchgeführten in bronziertem Holz gefügten Tempel doch nicht daüber hinwegtäuschte, daß es keine Architektur besitzt; — Belgien, das mit wahrhaft erstaunlichem Geschick zu verheimlichen wußte, daß es einen Horta und van de Velde hervorgebracht hat, und das auf der Ausstellung völlig belanglos erschien; —

und sogar Amerika, das den prächtig entwickelten Teil seiner Architektur nur in einigen Rahmen mit interessanten Abbildungen von skyscrapers und originellen Bauten à la Richardson zeigte, praktisch aber im pseudo-klassischen Stile seiner diversen Staatenkapitole auftrat und für seine dekorativen Arrangements in den Abteilungsausstellungen eine kleinliche blätterumwundene Säulenordnung erfunden hatte, die mit erbarmungsloser Konsequenz durch das bunte Durcheinander der amerikanischen Sektion hindurchgeführt war.

Nach dieser Proskriptionsliste bleiben als architektonisch beachtenswert vertretene Länder eigentlich nur Österreich, England, Holland, Deutschland und die nordischen Staaten zurück, zu denen außer Schweden-Norwegen und Dänemark auch noch Finnland zu zählen ist, das mit seiner von eigenartigstem Geist erfüllten Ausstellung einen herzbewegenden Appell gegen die Slawisierungspolitik der Russen darstellte.

Es ist offenbar, daß das Bild, das nach dieser Ausscheidung zurückbleibt, ein falsches ist; vor allem Belgien und Amerika gehören unbedingt in das Konzert der architektonischen Mächte und würden, richtig vertreten, das Urteil über das Verhalten all dieser Völker gegenüber den neuzeitlichen Ideen uns erleichtern.

Wir können nämlich trotz des internationalen Zugs, der gerade dem „modernen“ Wollen eigen ist, doch

eine gewisse Gruppenteilung in den Geschmacksnuancen erkennen, eine Gruppenteilung, die Belgien, Holland und Frankreich, — England und Amerika, — Österreich und Deutschland, — Schweden-Norwegen, Dänemark und Finnland als enger zusammengehörende Elemente erscheinen läßt.

Dasjenige Land, das in der Konsequenz bewußtneuzeitlicher Bestrebungen am meisten links steht, ist Belgien. Der Geist, der hier von der Person van de Veldes ausgeht, trat uns auf der Ausstellung nur in den bescheidenen Reflexen entgegen, die dieser Geschmackscharakter vor allem aus Holland und Frankreich, die in ihren modernen Regungen von Belgien abhängen, zurückstrahlt. Natürlich sind die Formen van de Veldes, der selbst nicht ausgestellt hat, vielfach karikiert worden, aber man muß andererseits zugestehen, daß gerade die am geschicktesten wirkenden architektonischen Gesamtarrangements einzelner Gruppen und Firmen in dem Tohuwabohu der großen Ausstellungshallen diesem Geiste entsprossen waren. So war das scheinbar aus sparsamster konstruktiver Notwendigkeit entsprungene Arrangement, das Mutters der holländischen Kunstgewerbe-Abteilung, besonders dem Delfter Rundraume gegeben hatte, eine höchst bemerkenswerte Leistung; denn hier erschien alles wie notwendig und die Linien des Holzes gingen mit der Eisenkonstruktion der großen Halle, die kein Dekorateur ganz hatte wegretouchieren können, harmonisch zusammen und machten so

die Schwäche des van de Veldeschen Stilcharakters, nämlich die metallartige Holzbehandlung, zu einer Tugend. Das Posieren auf Konstruktion, selbst wenn diese in Wahrheit nur vorgetäuscht wird, um Gelegenheit zu interessanten Kurven zu bekommen, ist für diesen Stilcharakter augenscheinlich Lebensfrage; sobald wir diesen Linienzügen als willkürlichen Schmuckmotiven begegnen, werden wir verstimmt; wenn der Architekt dagegen verstanden hat, sie als unentbehrliches Glied in einer komplizierten Maschinerie erscheinen zu lassen, empfindet man eine Art von geistigem Vergnügen. So mußte das von Dulong und Serrurier erbaute Restaurant „le Pavillon bleu“ als geistreiche Leistung bewundert werden. Im übrigen sah man wenig zum Bewohnen bestimmte Räume, die auch in ihrer Architektur den belgischen Charakter durchführten, — es bleibt meistens beim Möbel. Und das ist kein Zufall, sondern es liegt an der Grenze, die diesen Formen innewohnt; es ist kein Zufall, daß wir immer nur Restaurants und elegante Kaufhäuser in diesem Geiste ausgestattet sehen und vergebens nach einem bahnbrechenden Sieg in der Wohnhausarchitektur ausspähen. Es ist eben der Stil des modernen Ladens und des modernen Restaurants, der prädestinierte Stil aller solchen Räume, die für ein fluktuierendes Publikum bestimmt sind; dazu paßt die kühle Eleganz, der erklügelte Komfort, die scheinbare Zweckmäßigkeit; in die Architektur des Privatraums übersetzt würde man die

Reminiszenz an den „Pullman-car“ unerfreulich empfinden. So sehen wir denn auch überall da, wo die Möbel ganz brav den Einfluß des belgischen Stils widerspiegeln, nur wenig Ansätze zu einer konsequenten Behandlung des Raumes in demselben Geiste. Besonders auffallend ist das in Frankreich, wo eigentlich nur Plumet durch ein beherrschendes Terrassenmotiv seiner Ausstellung einen bestimmten Raumcharakter aufgedrückt hat; Guimard, der Schöpfer des Castel Béranger, der trotz aller Karikatur doch einer der konsequentesten ist, hat bewußt darauf verzichtet, aber manche andere haben es versucht und sind völlig gescheitert, sie bringen meist starkbelebte Fläche mit starkbelebter Form in viel zu enge Berührung, sie verzieren moderne Grundformen mit unendlichen Kinkerlitzchen, so daß ein süßlicher Nachgeschmack halb nach Rokoko, halb nach Mucha-Mode zurückbleibt.

Auch in der deutschen Abteilung war die architektonische Gestaltung des Raumes als Ganzes nicht immer gelungen, aber wir sahen doch viel öfter den Versuch gemacht, durch ein architektonisches Motiv, durch die Eigentümlichkeit der Deckenbildung oder die Anlage der Lichtquelle dem Raume eine Charakterisierung zu geben. Ein Tonnenbogen, beherrschende Deckenkonstruktionen, Gliederung durch eingestellte Stützen, das sind Mittel, denen wir hier begegneten. Im Gegensatz dazu rächte sich bei dem Cölner Prunkraum Melchior Lechters der Mangel

jeglichen architektonischen Gerippes bitter, er beweist, daß das Überspinnen von Wandflächen mit ornamentalen Motiven und bedeutungsvollen Sprüchen noch keine Raumstimmung gibt. Dieser Lechtersche Saal ist ein neuer Beleg dafür, daß wir einstweilen mit unseren modernen Mitteln wohl stimmungsvolle bürgerliche Zimmer herstellen können, dagegen für die Note des Festlichen noch nichts besitzen, was mit den Wirkungen historischer Stile vergleichbar ist; die Räume der beiden Seidl schlugen einen Ton üppiger und doch vornehmer Pracht an, den wir bisher noch auf keine andere Weise hervorzubringen verstanden haben, und mögen enragierte Moderne auch über diese historischen Formen die Nasen rümpfen, es stecken in diesen Räumen, architektonisch betrachtet, doch so viele geistreiche Einfälle, daß noch viel zu erobern und zu erschaffen ist, bis man diesem reifen Geschmack einer früheren Epoche ein volles Äquivalent entgegenstellen kann.

Das bunte Nebeneinander verschiedenartiger individueller Geschmacksrichtungen, das uns schon in den erwähnten Räumen entgegentrat, ist die Signatur des ganzen architektonischen Bildes das Deutschland bietet. Es ist ein ungewöhnlich reiches Leben, das hier um Ausdruck ringt, und es erschien recht auffällig, daß der offizielle deutsche Katalog, der allen Kulturgebieten Deutschlands in kurzen übersichtlichen Darstellungen bewährter Fachmänner gerecht wurde, für die deutsche Architektur nicht ein Wort der

Charakterisierung gefunden hatte, als ob sie in unserem Kulturleben gar keine Rolle spielte. Wir können hier unmöglich versuchen, die verschiedenen Richtungen, die in der deutschen Architekturabteilung des Großen Palastes aus den aufgestellten Plänen sprachen, zu berühren, wir können nur zwei dieser Strömungen hervorheben, die in ausgeführten Bauwerken auf der Pariser Ausstellung das Deutschtum zu spiegeln versuchten: das ist die malerische Richtung der deutschen Renaissance, die im deutschen Repräsentationshause zur Geltung kam, und der mit dem Charakter des Reichstagshauses verwandte „imperialistische“ Monumentalstil, der in Hoffackers dekorativen Arrangements wiederklang.

Der heimische Baucharakter der Renaissance hat in Deutschland in den beiden letzten Jahrzehnten für bürgerliche Bauten einen allgemeinen Sieg errungen, der nicht in Zufälligkeiten beruht, sondern in der sinngemäßen Befriedigung baulicher, durch Klima und Material bedingter Bedürfnisse, die diese Bauweise bietet. Man hat die schwülstigen dekorativen Zutaten, die anfangs vorherrschten, völlig abgestreift und arbeitet mit dem Reiz der Silhouette, der Schattenwirkung malerisch gruppierter Gebäudeteile, der Farbenwirkung von roter Dachfläche, hellem Putzton und wärmeren Steinpartien, — oftmals kommt die Wirkung von Fachwerk in den oberen Gebäudeteilen noch hinzu. Alle diese Mittel waren beim „Deutschen Hause“ in Bewegung gesetzt, und

sie haben vermöge einer gewissen Liebenswürdigkeit ihre Wirkung beim großen Publikum nicht verfehlt; was aber Schöpfungen dieser Art ihren eigentlichen intimeren Kunstwert verleiht, nämlich der Eindruck, als müßten sie mit der Selbstverständlichkeit eines organischen Gebildes so gestaltet sein, wie sie es sind, — das fehlte diesem Bau. Man hatte das Gefühl, als könnte man all diese reizvollen Motive von Erkerchen und Türmen und Giebeln auch noch anders zusammenstellen, vor allem aber, als könnte man unbeschadet dies und jenes weglassen, und deshalb wurde man trotz allen Geschicks den Eindruck von Theaterrenaissance nicht los.

Wo Radke in freierem dekorativen Stil arbeitet, erschien er glücklicher als in der Welt der deutschen Renaissance, so hatte er prächtige und wirkungsvolle dekorative Arrangements für verschiedene deutsche Abteilungen gemacht, die in ihrem Charakter der Monumentalsprache sehr verwandt waren, die auch Hoffacker für seine Schöpfungen gewählt hatte.

Die Franzosen nennen diesen deutschen Monumentalstil „style Guillaume II.“, ohne die Ironie zu verstehen, die darin liegt, daß er anknüpft an die Tradition, die das deutsche Reichstagshaus in schnellem Siegeslauf in der jüngeren deutschen Architektenwelt großgezogen hat. Die Eigentümlichkeit des Stiles liegt vor allem in der Art, wie üppige dekorative Effekte von Kartouchen, Wappen und Maskenwerk in strenger Kontour zusammengehalten werden zwischen

großen glatten Flächen. Schlichte Pfeiler und geradlinig gefügte Massen mit wenigen, aber kräftigen Profilen geben die Struktur des jeweiligen Gebildes wieder. Hoffacker hatte den Geist dieses Stiles in seinem Ehrenhof der kunstgewerblichen Abteilung durch einen festlichen Aufbau zur Geltung gebracht. Er suchte durch die Kraft der Massen den Blick so zu konzentrieren, daß man die Eisenkonstruktion der Halle, die oben ungelöst an diese Architektur ansetzt, zu vergessen geneigt war. Die repräsentative Tendenz hatte er volltönend zum Ausdruck gebracht, aber er hatte dabei auch den Raum für die einzelnen Aussteller mit großer Vielseitigkeit disponiert. Keine Abteilung hatte so gut verstanden, die einzelnen Ausstellerräume durch die Disposition voneinander zu isolieren, so daß jede für sich etwas Abgeschlossenes blieb, und keine hatte die Treppenaufgänge zur oberen Etage so wirkungsvoll zu Ausstellungsobjekten benutzt.

Hoffacker zeigte sein dekoratives Geschick auch in verschiedenen Gruppenarrangements der großen Industriehalle, wo die Architekturen der deutschen Abteilungen, trotzdem sie im einzelnen völlig verschieden waren, doch einen gewissen Zug der Verwandtschaft aufwiesen, der vielleicht gar nicht so stark aufgefallen wäre, wenn man nicht inmitten all des Fremdartigen einen schärferen Instinkt für Ähnlichkeitsnuancen bekommen hätte. Ob nun Rieth einen großen hölzernen Tonnenbogen mit Velarien-

schmuck, ob Radke ein riesiges Eisentor, ob Hoffacker einen triumphbogenartigen Pavillon schuf, ein ähnliches dekoratives Empfinden in der Behandlung des Ornamentalen, in dem Geist der festlich prunkenden Linie kehrte wieder, so daß wir hier etwas wittern konnten von einer spezifisch deutschen Note auf dem Gebiet des Dekorativ-Monumentalen.

Und von hier führen wieder ganz leise Fäden herüber, die uns die Österreicher und Deutschen als enger zusammengehörig gegenüber den Anderen erscheinen ließen. Äußerlich ist zwar vieles grundsätzlich verschieden: was bei uns mit schwerem Pomp auftritt, ist dort elegant, was bei uns derb erscheint, ist dort eher weiblich, und doch ist gerade in architektonischen Aufbauten zwischen den Deutschen und den Meistern, die zum Stabe Otto Wagners gehören, eine Verwandtschaft in den dekorativen Prinzipien zu fühlen.

Im ganzen geben wir uns viel architektonischer als die Wiener, ihre dekorativen Arrangements haben etwas durchweg Kunstgewerbliches. Was bei ihnen sofort ins Auge fällt, ist der einheitliche Charakter aller ihrer Veranstaltungen, der unseren bunten, individuellen Versuchen gegenüber den Eindruck erweckt, als wäre die Stilsprache, mit der wir noch kämpfen, in Österreich bereits Gemeingut geworden. Mit verblüffender Sicherheit werden hier die Effekte verteilt, die mannigfachen Aufgaben scheinen spielend gelöst zu sein. Der große Hof der kunstgewerblichen Ab-

teilung war z. B. die einzige Lösung, die das Eisenwerk der großen Halle so gut wie ganz durch die Dekoration überwand; während die Holländer sich im Holz dem Eisen anpaßten, während die Deutschen durch gewaltige Effekte das Eisen übertrumpfen wollten, hatte man hier anmutig schmückend den Zwiespalt verdeckt. — Es ist die Frage, ob der Eindruck Österreichs auf dieser Ausstellung nicht der Wirklichkeit gegenüber ein falsches Bild gibt. Auf der einen Seite ist diese Stilsprache nicht so allgemein verbreitet, wie es hier schien, denn es sind immer wieder dieselben Architekten, die zu Worte kommen, andererseits darf man nicht vergessen, daß dieser Stil an der Ausstellungsdekoration in Wien großgezogen ist, und daß es deshalb kein Wunder ist, wenn er sich für Ausstellungsaufgaben so trefflich eignet. Wir haben mit einem Worte einen Stil vor uns, dessen Spezialität die Ausstellung ist, und es ist noch zu erweisen, wie er sich bewährt, wenn er in weiterem Umfang in den Ernst des Lebens der eigentlichen Architektur eintritt. Ob dann die Eigenschaften, die hier Vorzüge bedeuten, die spielende Eleganz, die weibliche Grazie sich hereinzufinden vermögen in den Zwang tektonischer Strenge und den Eindruck abstreifen, bloß dekorative Zutat zu sein? — Wie sich die jungen Österreicher in der Außenarchitektur geben, dafür erhielten wir in ihrem Repräsentationshaus, das in den prächtigen Formen Fischer von Erlachs geschickt erbaut war, keinen

Aufschluß, auch Olbrich, der in seinen Innenräumen am architektonischsten erschien, hat noch keine vollwertige Antwort darauf gegeben, und Otto Wagner zeigt bisher gerade bei Außenarchitekturen am deutlichsten seine Abhängigkeit vom Empire. So ist uns Österreich die Probe noch schuldig, ob dieser Versacrum-Geist eine allgemeine Lebenskraft oder nur eine dekorative Bedeutung hat; — daß das letztere in hohem Maße der Fall ist, hat die Pariser Ausstellung bewiesen.

Neben dem Glanz, den vor allem die Dekoration der Österreicher, aber auch die modernen Versuche der Deutschen und der Franzosen auf der Ausstellung entfaltet haben, war der Eindruck Englands doppelt lehrreich. England war in seinen Gesamtarrangements mehr als bescheiden aufgetreten, ja man kann vielfach sagen, es verschwand gänzlich, und doch errang es innerlich gerade in bezug auf die stilistischen, dekorativ-architektonischen Fragen, die uns hier beschäftigen, einen großen Sieg. Steht Deutschland unter der Signatur individueller Versuche, Österreich unter der Signatur der Improvisation, so entfaltet sich die Macht Englands gerade diesen Zügen gegenüber: es steht unter der Signatur der Tradition.

Das, was es in Paris zeigte an architektonischen Momenten, war gar nicht besonders originell, erstaunte nirgends durch besonders geistreiche Einfälle oder schlagende Individualität, aber es trug dafür den Stempel des Selbstverständlichen; es erschien als der

natürlich entstandene Ausfluß einer alten durchgereiften Kultur. Und das kann keines der anderen Völker bisher von seinen modernen Bestrebungen sagen; sie alle zeigten sich in einem besonders ausstudierten Festgewande, zum Teil sogar im Maskenkostüm, England aber kam daher im einfachen eleganten Straßenkleide des Alltags und eigentlich übertraf es damit alle. Dabei ist es ein bloßer Zufall, daß von den großen Firmen gerade Waring & Gillow oder Heal & son ausgestellt hatten, es könnten auch andere Firmen sein, und wir würden keinen wesentlich anderen Eindruck haben, denn es ist in der englischen Kunst etwas Typisches, das sich durch die Weiterentwicklung einheimischer, aus der Zeit Jakobs I. und der Königin Anna herrührender Traditionen herausgebildet hat und das in allen Variationen doch als Grundzug bleibt.

Das bezieht sich vor allem auf die Innenarchitektur. In England ist es nicht das Restaurant und das Warenhaus, was den Ton in der modernen Bewegung angibt, sondern das Wohnhaus mit all seinen Details und Anforderungen; und diese Anforderungen werden in der Regel nicht gedeckt durch einzelne mehr oder minder komplizierte bewegliche Möbel, sondern wir sehen die Tendenz, das ganze Zimmer als eine architektonische Einheit zu betrachten und die Möbel so weit als irgend möglich in den Organismus des Raumes fest eingebaut hereinzubeziehen. Es ist klar, daß dies Bestreben seinen Einfluß haben muß auf Ge-

staltung von Türen, Fenstern und Nischen, und so entsteht dies sympathische Ineinandergreifen aller architektonischer Faktoren des Hauses, das dann, von innen heraus entwickelt, dem Äußeren des Gebäudes den eigentümlichen, individuellen Stempel der Gruppierung und Fensterteilung aufdrückt. Während das offizielle „Englische Haus“ der Ausstellung in seinem Inneren zum größten Teil den neuzeitlichen Standpunkt dieser Wohnhauskultur widerspiegelte, war es in seinem Äußeren ein historisches Gebilde, — aber das fällt charakteristischerweise nicht schwer ins Gewicht, und die Gesamtleistung blieb trotzdem ein treffliches Bild des heutigen Englands, da es den deutlichen natürlichen und in keiner Weise hemmenden Zusammenhang in der heimatlichen Entwicklung zeigte, die Englands Kunstbewegung so fest und stetig macht.

Auch von Englands Monumentalarchitektur bekamen wir eine kleine Probeausgabe in Paris. Der Pavillon der „Peninsular and Oriental Steamship Company“ war eine der vornehmsten Leistungen der ganzen Ausstellung. Der kleine, schlichte Kuppelbau, dem ein griechisches Kreuz zugrunde lag, zeigte, wie charakteristisch der Architekt auch in Anlehnung an Renaissanceformen durch eigentümlich modifizierte Proportionen zu wirken vermag; vor allem aber sahen wir hier, wie Architektur und Schmuckkunst sich so harmonisch zu verbinden vermögen, daß man glauben könnte, Architekt, Bildhauer und Maler seien dieselbe Künstlerpersönlichkeit. Colcutt, Jenkins und Moira,

drei Künstler ersten Ranges, hatten hier zusammengearbeitet, und ihr treffliches Ensemble machte das Fehlen so mancher anderer charakteristischen Künstlererscheinung Englands zum großen Teile wett.

Wenn wir Amerika mit England zusammen nannten, so liegt der hauptsächlichste Grund dafür darin, daß auch hier, ganz ähnlich wie in England, die moderne Betätigung eng mit dem täglichen Leben verwachsen ist und nichts mehr an sich hat von der bloßen Luxuskunst, die nur für Ausstellungen oder Liebhaberzwecke schafft; England gegenüber ist aber der große Unterschied, daß diese Richtung einstweilen in viel kleineren Kulturinseln ihr Leben fristet, und daneben jene reizlose platteste Nüchternheit herrscht, die das Innere des Repräsentationshauses so unverhohlen schilderte; der Mangel an historischer Tradition ist eben in einer Kultur niemals ganz zu ersetzen, er zeigt sich in der kühlen Herübernahme von Formelementen, die nicht gefärbt und versetzt werden können mit dem heimischen Geschmackssaft, der schließlich doch mehr oder minder deutlich erhalten in den europäischen Kulturvölkern schlummert und jenem internationalen Zuge einer modernen Kunst wohltuend entgegensteht, der ja bei der allgemeinen Verbreitung jeder Leistung in unseren Tagen eine große und deutliche Gefahr darstellt.

Der große Erfolg, den die nordischen Völker in Paris errungen haben, liegt gerade darin begründet, daß sie in ausgesprochenster Weise einen spezifisch

volkstümlichen Charakter zur Schau trugen. Während die meisten anderen Völker mit fürstlichen Palästen in der Straße der Nationen erschienen waren, traten sie in dem anspruchslosen schlichten Kleid ihrer Holzbauten auf, und seltsam, — sie verschwanden nicht nur nicht, sondern sie schlugen ihre Nachbarn durch die Echtheit und Originalität, die hier auf kleinem Raum konzentriert war. Dieser schindelbekleidete Pavillon Schwedens mit den energischen Linien seines Turmes, diese phantasievollen Schnitzereien des Norwegischen Hauses, die ländliche Anmut des Dänischen Gebäudes ließen alles ringsumher gekünstelt und unecht erscheinen, und zumal Finnland, das im Geiste einer nordisch-romanischen Kirchenanlage eine Originalität der Ornamentik und eine Monumentalität der Silhouette entwickelte, die vorbildlich erscheint, bereitete eine große künstlerische Überraschung.

Wenn wir lange Zeit hindurch raffinierte Treibhauspflanzen um uns gehabt haben und kommen dann plötzlich in die wohlgepflegte Zucht eines einfachen bürgerlichen Blumengartens, so erkennen wir doppelt, welcher Reiz in der schlichten Grazie, in der ungebrochenen festen Farbe, der einfachen, klaren Grundform solcher unberührten Pflanze liegt; so ist es etwa mit dieser nordischen Kunst. In urwüchsiger Natürlichkeit tritt sie uns auf der Ausstellung entgegen, schlichte Formen, starke Farben, solide, aber einfache Technik, das spricht aus ihr und erscheint uns dem

kultivierten, hyperverfeinerten Geschmack gegenüber, dem wir sonst begegnen, wie ein Stück Kraft. Die Architekturausstellungen dieser Länder zeigten, daß dieser Geist nicht auf die ländlichen Effekte beschränkt ist, die uns vorwiegend in den ausgeführten Architekturen der Ausstellung entgegentraten. Dänemark besitzt in Rosen, Plesner, Kampmann Architekten, die auch dem städtischen Ziegelbau charaktervolle Bildungen abzugewinnen verstehen, vor allem aber fällt Schweden auf, das auch in der Steinarchitektur einen eigentümlichen nationalen Charakter von hoher Kraft entwickelt hat. Boberg, der sich als ungemein vielseitiger Meister zeigt, — das Pariser Haus und der monumentale Palast der schönen Künste auf der 1897er Stockholmer Ausstellung bezeichnen sein bewegliches Können, — sowie Hedlund und Rasmussen traten vor allem hervor, aber es war kaum ein Blatt in der schwedischen Architekturabteilung, das nicht Interesse einflößte und Zeugnis ablegte von einer seltenen Einheitlichkeit des nationalen Wollens.

So weist uns die nordische Völkergruppe, deren Erscheinen vielleicht einen der charakteristischsten und überraschendsten Züge der Pariser Ausstellung ausmachte, mit Macht auf das Volkstum zurück, und es ist das ein ganz eigentümliches Resultat dieser Veranstaltung an der Jahrhundertwende, die den Triumph der internationalen Kultur darzustellen bestimmt erschien. Wir können vielleicht gerade aus diesem

Sieg alles ausgesprochen Nationalen am meisten für uns lernen; nicht als ob wir eine Art ästhetischer Schutzzollpolitik fremden Einflüssen gegenüber anstreben sollten, nein, wir müssen heute den Blick überall haben und überall neue Eigenschaften uns zu eigen zu machen trachten; aber wir müssen versuchen, das Fremde unserem Wesen zu assimilieren und es den Errungenschaften unserer heimischen Umgebung unterzuordnen. Mit einem Worte, der internationale Charakter, den die moderne Geschmacksbewegung anfangs anzunehmen schien, ist weder nötig noch erstrebenswert, und gerade die Architektur, die mit ihrem Boden enger verwachsen ist als jede andere Kunst, ist vielleicht bestimmt, in dieser Beziehung die viel freiere kunstgewerbliche Bewegung heilsam zu regulieren. (1900)

DIE ZIELE DER III. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG


ENN sich eine Stadt und ihre Künstlerschaft entschließt, eine Kunstgewerbeausstellung zu veranstalten, so handelt es sich um einen Entschluß von ganz anderer Tragweite, als die meisten anderen Ausstellungen ihn mit sich bringen. Bei einer Kunstausstellung z. B. stehen wir vor einem Unternehmen, dessen Ausstellungsgegenstände vorhanden sind, ob die Ausstellung stattfindet oder nicht, und ihre Aufgabe besteht darin, diese Gegenstände möglichst künstlerisch wirksam und erzieherisch vor Augen zu führen. Bei einer Kunstgewerbe-Ausstellung dagegen, wenigstens, wenn ihre Ziele so aufgefaßt werden, wie das in Dresden versucht war, müssen die Gegenstände zum größten Teil eigens für die Ausstellung angefertigt werden. Gelingt es, sie im großen Stile durchzuführen, so müssen hundert schaffende Hirne, tausend schaffende Hände für diesen Zweck eigens in Bewegung gesetzt werden, so müssen riesige Summen im Vertrauen auf das Unternehmen und seinen Erfolg in Kunstarbeit umgesetzt werden, so muß die ganze individuelle handwerkliche und schöpferische Kraft eines Landes zu diesem einen vorübergehenden Zweck in eine gesteigerte Produktion versetzt wer-

den, die, wenn das Werk wirklich gelingen soll, das äußerste darstellt, was in dieser Hinsicht vom unternehmenden Künstler und unternehmenden Produzenten geleistet werden kann.

Diesen Zustand gesteigerten künstlerischen Wagemutes hervorzurufen, ist eine schwerwiegende Verantwortung, und keine Stadt und keine Künstlerschaft kann diese Verantwortung auf sich nehmen, wenn sie nicht mit ihrer Veranstaltung ein klares Ziel verfolgt, ein Ziel, hinaus über den Zweck, einmal wieder eine Ausstellung, zur Abwechslung eine Kunstgewerbe-Ausstellung zu veranstalten, die den Beschauer für wenige Stunden interessiert, ein Ziel, das liegt in dem Versuch, für das ganze Gebiet, dem die Ausstellung dient, Fragen fruchtbringend zu klären, die nur der große, vergleichende Überblick klären kann. Eben wegen dieser großen wirtschaftlichen Verantwortung sind große Kunstgewerbe-Ausstellungen so selten gewesen. Vor siebzehn Jahren war in München die zweite deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung und vor dreißig Jahren die erste in der gleichen Stadt. Und diese beiden Vorgängerinnen kamen, weil sie ganz bestimmte Aufgaben zu erfüllen hatten. Die erste hatte eine nationale Idee zum Durchbruch zu bringen. Die wissenschaftliche Stilentwicklung hatte das Interesse der Künstler aus der eigenen Heimat in glänzende fremde Sonnengefilde gelockt, der Sinn für die Reize und Eigentümlichkeiten des heimatlichen Bodens war dadurch verwischt, der Hin-

weis auf „unserer Väter Werke“ sollte unserem kunstgewerblichen Leben wieder nationalen Boden geben. Damit war der erste Schritt zu einer eigenen Weiterentwicklung getan. Die zweite deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung war sozusagen die Probe auf das Exempel, das die erste aufgestellt hatte; sie zeigte, wie alle diese neuen Anregungen sich zu entwickeln begannen, und stellte stilistisch vor allen Dingen fest, wie die deutsche Renaissance, die man als nationalste Note vor allen Dingen gepflegt hatte, allmählich nicht ausreichte. Man erweiterte ihre Grenzen, indem man in die freiere Gestaltungswelt des deutschen bürgerlichen Barocks mit all seinen liebenswürdigen Schattierungen herüberrückte. So konnte man sehen, daß in der Stilfrage noch kein Abschluß gefunden war, alles war noch in Bewegung. Und seit jener Zeit hat nun ein unablässiges Wogen sowohl auf dem wirtschaftlichen wie auf dem Geschmacksgebiete des Kunstgewerbes eingesetzt. Allmählich sind daraus zahlreiche neue Fragen aufgetaucht, die noch der Antwort bedürfen. Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung mußte versuchen, an dieser Antwort zu arbeiten.

Welches sind diese Fragen? Sie sind nicht immer leicht zu formulieren. Aus ihrer Fülle aber tauchen zwei verschiedenartige Gruppen von Problemen hervor, eine Fragenreihe, die mit den wirtschaftlichen Momenten neuartigen Produzierens zusammenhängt, und eine Fragenreihe, die mit den ästhetischen Mo-

menten freien künstlerischen Schaffens zusammenhängt. Die erste, wirtschaftlich bedingte Frage bezieht sich auf das Verhältnis des Kunsthandwerks zu dem großen neu entwickelten Gebiete des Kunstgewerbes, der Kunstindustrie. Die zweite bezieht sich auf den Versuch unserer Tage, einen eigenen Geschmack ohne bewußte Anlehnung an historische Vorbilder zu verfolgen. Beides sind neu aufgetauchte, verwickelte Fragen, und beides sind Kulturfragen von einschneidender Bedeutung. Bei der ersten handelt es sich um eine wirtschaftliche Frage, die ästhetische Konsequenzen hat, bei der zweiten um eine ästhetische Frage, die wirtschaftliche Konsequenzen hat. Um diese Probleme nach Kräften zu klären, ist die Ausstellung angelegt, und dieser Versuch der Klärung ist ihr eigentlicher Zweck über die Kunstschau als solche hinaus.

Betrachten wir diese beiden Probleme etwas genauer.

Daß das Einsetzen der Industrie mit ihren schnelleren und billigeren Produktionsverfahren, die an die Stelle früherer Handarbeit traten, eine der hauptsächlichsten Ursachen war für die verworrenen Zustände des kunstgewerblichen Bildes im neunzehnten Jahrhundert, ist eine neuerdings oft geschilderte Tatsache. Wir Deutsche haben diesen Grund verhältnismäßig spät erkannt, wir suchten ihn lange in abstrakt-ästhetischen Stilfragen. Die Engländer erkannten ihn

etwa vierzig Jahre früher, und die Bedeutung Ruskins liegt darin, unablässig dafür gesorgt zu haben, daß das Bewußtsein allgemein wurde, daß es sich bei der kunstgewerblichen Degeneration des neunzehnten Jahrhunderts nicht zuerst um eine ästhetische, sondern zuerst um eine wirtschaftliche Frage handelte.

Die erste Folge dieser Erkenntnis war in England von seiten der Künstler ein Kampf gegen die Maschine. Der Kreis, der sich um Morris scharte, tat sie in Acht und Bann und suchte im Gegensatz zu ihr eine Kultur der reinen Handarbeit wieder aufzurichten. Das war der erste Schritt; man gewann den Sinn wieder für das, was man eine Zeitlang glaubte durch Maschinenarbeit ersetzen zu können, und deshalb fast verloren hatte: für den Reiz der persönlichen Arbeit. Man hatte wieder einen Maßstab für Qualität. Damit war aber den Fragen der Zeit gegenüber noch nichts gelöst. Wir wissen heutzutage, daß sich durch den kleinen Kreis der Konsumenten edler, aber kostspieliger Handwerkskunst der geschmackbestimmende Siegeszug des Maschinenproduktes nicht aufhalten, ja nicht einmal in seiner Bahn beinflussen läßt, und wir tun deshalb den zweiten Schritt, wir rufen nicht mehr zum Kampf gegen die Maschine, sondern zum Kampf im Bunde mit der Maschine. Zum Kampf wogegen? Im ersten Augenblicke möchte es scheinen, als sei jeder Bund mit der Maschine gleichbedeutend mit einem Kampf gegen das Handwerk. Man ist gewöhnt worden, den Gegensatz zwischen dem mecha-

nischen und persönlichen Betriebe der Herstellung in der Kunst als einen unversöhnlichen zu betrachten, und erst allmählich erkennt man, daß dieser Gegensatz vielleicht nur eine Übergangserscheinung ist, und daß beide, Kunsthandwerk und Kunstindustrie, Platz genug nebeneinander haben können.

Diese versöhnliche Weisheit ist allerdings nur unter ganz bestimmten Gesichtspunkten stichhaltig, nämlich nur, wenn man in der Weiterentwicklung nicht die Ähnlichkeiten, sondern die Verschiedenheiten zwischen Kunsthandwerk und Kunstindustrie betont und zur Richtschnur ihrer Durchbildung macht.

In der Streitfrage zwischen Maschine und Hand gibt es ein Gebiet, das ganz aus der Diskussion hinwegfällt, das Gebiet der mechanischen Hilfeleistung, das heutzutage bei jeder komplizierten Arbeit die Maschine statt der Hand übernimmt. Selbst bei der individuellsten Tischlerarbeit wird kein Mensch verlangen, daß der Schöpfer das Brett selber hobelt, wenn er die Maschine diese mechanische Arbeit leisten lassen kann, und so gibt es ein weites Reich des Maschineneinflusses, das debattelos von seiten des Kunsthandwerkes abgetreten werden kann. Die Kompetenzfrage entsteht erst, wo es sich gegenüber der mechanischen Vorarbeit um die Ausführung irgend einer künstlerischen Ausbildung handelt. Hier ist das Bestreben auch unserer Zeit meist darauf gerichtet, durch rastlose Vervollkommnung der Maschinenleistung diese der Leistung der Hand möglichst ähn-

lich zu machen. Das Bestreben aber sollte sein, sie von der Leistung der Hand möglichst verschieden zu machen. Kunsthandwerk und Kunstindustrie haben dann ebenbürtig Platz nebeneinander, wenn sie erkennen, daß das gemeinsame Ziel künstlerischer Wirkung auf verschiedenen Wegen und mit verschiedenen Mitteln erreicht werden kann.

Diese Überzeugung hat zu einer prinzipiellen Seite der Ausstellungsgestaltung geführt. Kunstindustrie und Kunsthandwerk sind räumlich zu trennen versucht. Versucht — denn natürlich gibt es überall Zwischenstufen, die eine reinliche Trennung unmöglich machen. Vielleicht macht dieser Versuch, so unvollkommen er ist, doch deutlich, daß die Stärken der beiden Gebiete nach verschiedenen Seiten liegen. Durch die Arbeit des individuell mit der Hand Schaffenden entspringt ganz von selber das, was Goethe die Lust am Fabulieren nennt. Es entsteht die Phantasiewelt des Ornaments, und das Wechselspiel, das hier zwischen innerer Freiheit des Phantasiegedankens und äußerem Zwange der Technik des Materials eintritt, ist Wesen und Reiz des künstlerischen Handwerks. Durch die jahrtausendlange Blüte des Handwerks haben wir uns deshalb gewöhnt, die künstlerische Wirkung eines Gegenstandes vor allem in dieser Seite seiner Durchbildung, im Ornament zu suchen. Es liegt aber auf der Hand, daß dies schmückende Zieren und Fabulieren des Individuums beim unpersönlichen Maschinenbetriebe zur

Formel erstarren muß, vielfach zur Phrase wird, kurz, daß der Lebensnerv der Maschine nicht in dieser ans Individuum gebundenen Betätigung liegt, und man müßte der Maschine von vornherein eine Stelle zweiten Ranges anweisen, wenn man nicht zu entdecken begönne, daß es neben dieser Schönheit der Phantasieform, die sich im Schmuck ausspricht, eine zweite Art von Schönheit gibt, eine technische Schönheit, eine Schönheit der Logik, die ihre Wurzeln hat nicht im Schmuck, sondern in der ökonomischen Erfüllung der Zweckansprüche, die sich ausprägt in der reinen Zweckform. Es ist charakteristisch, daß der Sinn für das, was wir hier unter Form verstehen, sich bei unserer Generation entwickelt hat auf Gebieten, die gar nicht die Absicht hatten, künstlerisch zu gestalten. Unsere Zeit hat Dinge wie Segelyachten, chirurgische Instrumente, Brücken, Equipagen, Motoren abseits von dem Gedanken an Kunst im offiziellen Sinne, rein aus dem Gedanken möglichst rationeller Zweckerfüllung heraus geschaffen, und siehe da, allmählich wurden wir uns bewußt, daß wir ein instinktives Wohlbehagen an der Logik rationeller und ökonomischer Zweckerfüllung haben, daß wir die eigentümlichen schlanken, sich schwingenden Formen, die reinlich gefügten Verbindungen in der Struktur der Teile, je besser sie ihrer Funktion angepaßt sind, um so mehr empfinden als das, was wir mit „elegant“ bezeichnen; und dann merken wir, daß dieser Begriff des Eleganten nichts anderes ist,

als eine besondere Form ästhetischen Wohlgefallens, daß die logisch entwickelte Zweckform nichts anderes ist, als eine künstlerisch wirkende Form, daß es auch auf dem Gebiete des Gestaltens neben der ästhetischen Freude am Fabulieren eine ästhetische Freude an geistreicher Logik gibt. Und das war eine große Entdeckung. Denn hier in dieser technischen Schönheit liegen die Formen der Kunstindustrie, der Maschine, im Gegensatz zum Kunsthandwerk. Wir kannten bisher nur die Kunstform als Absicht, und diese Absicht, künstlerisch sein zu wollen, führte zu tausend Entgleisungen. Plötzlich erscholl von einer Seite, die frei geblieben war vom Einfluß offizieller ästhetischer Einwirkungen, die laute Predigt: Konzentriert eure Absicht auf den Zweck, auf die sachliche Qualität, dann kommt die Kunst, nämlich die künstlerische Wirkung, ganz von selbst! — Wenn diese Erkenntnis beginnt, das führende Prinzip unserer Kunstindustrie zu werden, dann wird sowohl die ästhetische Frage, wie auch die wirtschaftliche Frage im Verhältnis von Industrie zu Kunsthandwerk der Lösung näher gebracht sein.

In einer eigenen kleinen Abteilung der Industriehalle ist versucht, Gegenstände, in denen sich nur diese Zweckform wohlgefällig ausspricht, zu einer Sammlung zu vereinigen, und das Ziel dabei ist, gegenüber dem novellistischen Interesse am Zierat den Sinn zu heben für das materielle Interesse an der Qualität. Qualität — das ist neuerdings das

Stichwort aller fortschrittlichen kunstgewerblichen Tendenzen geworden. Es ist ein gutes Stichwort, und man freut sich, wenn es von unseren Theoretikern im Gegensatz zur äußerlichen Ziererscheinung unterstrichen wird. Man muß sich aber klar machen, daß der Gesamtbegriff in drei verschiedene Unterbegriffe sehr verschiedener Natur zerfällt. Es gilt zunächst wiederzugewinnen das Gefühl für Qualität der Materialbeschaffenheit und für Qualität der Zweckerfüllung als Grundlage jedweden gesunden kunstgewerblichen Erzeugnisses, und die Kunstindustrie vor allem hat im Betonen dieser beiden Arten von Qualität ihr Ziel zu suchen. Sind diese Qualitätsgefühle aber einmal wiedergewonnen, so entwickelt sich daraus die dritte Art von selber, der Sinn für die Qualität der inidividuell belebten Arbeit. Und deshalb ist, genau betrachtet, die gesunde Entwicklung des Verständnisses für die eigenartigen Schönheiten des Maschinenproduktes mit der Entwicklung des Verständnisses für das Werk der Hand und seine individuellen Qualitäten gleichbedeutend. Wer die unpersönliche Schönheit der materialgerechten und zweckgerechten Struktur kennen gelernt hat, wird von selber kommen zur Schätzung der persönlichen Schönheit der Handarbeit und wird ihre tote Nachahmung durch die Maschine ablehnen. Dieses Resultat im Publikum mehr und mehr zu erreichen, ist eines der ersten Ziele der Ausstellung.

Die Kunst der Hand im Gegensatz zur Kunst der Maschine kommt vor allem in den Hallen des festen Ausstellungspalastes zur Vorführung. Leise und unmerklich spielt hier das Handwerkliche herüber in das Gebiet der freien Kunst. Es ist ausstellungstechnisch nicht ganz leicht, über dieses weitverzweigte Gebiet einen wirklichen Überblick zu schaffen. Ganz gewiß gewinnt man ihn nicht, wenn man einfach die Erscheinungen magazinartig aneinanderreiht, wie frühere Ausstellungen das mehr oder weniger taten. Es ist deshalb versucht, das Gebiet vorzuführen nach ganz bestimmten Gesichtspunkten, die jeder für sich eine geschlossene Abteilung ergeben, zusammengenommen aber erst ein Bild zeigen vom Zustand unserer Tage. So werden die Einzelleistungen des Kunsthandwerkes entrollt nach drei Gesichtspunkten: man kann sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nennen.

Es liegt auf der Hand, daß eigentlich die Vergangenheit des Kunsthandwerks viel zu groß ist, um im Rahmen einer solchen Ausstellung Platz zu finden, ihre Vorführung ist Sache des Museums, gerade im Gegensatz zu einer Ausstellung. Dennoch wollte die Ausstellung zeigen, wo die ewig jungen Wurzeln liegen, die unser heutiges Schaffen mit dem früheren verbinden. Sie führen nicht herüber zu einem bestimmten Stil, zu Gotik, Renaissance oder Biedermeier, sie hängen mit den historischen Stilbegriffen, die uns viel zu sehr durch die Kunstwissenschaften in den Vordergrund gedrängt werden, überhaupt nicht

zusammen, sondern sie hängen zusammen mit den technischen Behandlungsweisen in der Bearbeitung und schmückenden Veredelung der einzelnen Materiale, die sich langsam in historischen Zeiten bald in diesem, bald in jenem Volke besonders glänzend entwickelt haben. Die historische Abteilung zeigt deshalb ihre Gegenstände nicht vom Standpunkte eines historischen Stils, sondern vom Standpunkt der Materialbehandlung aus, und will so angesehen sein, der Materialbehandlung im Zinn, im Holz, im Eisen, in der Keramik usw. Werke irgend einer Zeit und irgend eines Volkes sind dazu herangezogen, denn es gilt ja gerade, zu zeigen, wie diese eigentlich fruchtbaren und nie veraltenden Anregungen zeitlos sind.

Und noch ein zweiter Born, der vom Wechsel des Modegeschmacks unabhängig ist, führt von der Vergangenheit zu uns herüber, das ist das große Reich von Schöpfungen, das dem naiven Schaffen der Volkskunst entspringt, ein Schaffen das, aus dem Bedürfnis des jeweiligen Gerätes hervorgehend, stärker beinflußt wird durch den eigentümlichen Geschmackssaft eines Volksstammes, als durch die Stilformen einer Zeitepoche. Es gibt dadurch einen unveränderlichen Maßstab für das naive Schaffen überhaupt.

Diese beiden Gesichtspunkte sind in der „Historisch technischen Abteilung“ und der „Volkskunst-Abteilung“ als das betont worden, was von jedem Heute zur Vergangenheit unveränderlich hinüberführt. Dann

kommt die Gegenwart; sie zeigt in einer eigenen Abteilung auserwählte Stücke des Kunsthandwerks. Jede deutsche Kunststadt hat sich bemüht, in einer eigenen kleinen, ladenartig gestalteten Abteilung in dieser Beziehung eine möglichst bezeichnende Gruppe zusammenzustellen.

Und endlich die Zukunft; sie meldet sich zum Worte in der Abteilung „Schulen“. Hier mag jeder selber sehen, inwieweit das Leben, das in der Ausstellung zum Vorschein kommt, als Samen weitergetragen wird in den deutschen staatlichen Anstalten. Vielleicht zeigt sich hier am klarsten, wie sich die Geschmacksbestrebungen unserer Zeit in wenigen Jahren schon zu einem deutlichen Ausdruck verdichtet haben. Wer in der werdenden Generation eine solche Phalanx hinter sich hat, wie sie sich hier in den meisten Anstalten zeigt, braucht für die Zukunft unserer Geschmacksbewegung nicht zu zagen, soweit der Schaffende in Betracht kommt; am Publikum wird es sein, diese Kräfte nun wirklich auszunützen.

In solcher Weise ist in der „Historisch-technischen Abteilung“, der Abteilung „Volkskunst“, „Neuzeitliche Einzelerzeugnisse“ und „Schulen“ versucht worden, dem Bilde unserer heutigen Kunst im Handwerk in seinen Einzelleistungen näherzukommen. Dieses Bild aber, das nur die einzelnen, unzusammenhängenden Leistungen zeigt, würde nur ein sehr mangelhaftes sein, wenn es nicht ergänzt würde. All dies einzelne Können auf dem Gebiete kunstgewerblichen Schaffens,

der Textilkunst, der Keramik, der Metall- und der Holzbearbeitung, oder was immer es sein mag, hat ja schließlich meistens einen Endzweck, der nicht mit der Einzelleistung erledigt ist, sondern der erst zur Erscheinung kommt beim Zusammenklang aller Einzelleistungen zu einer Gesamtwirkung, nämlich im künstlerich wirkenden Raum. Hier in der Raumkunst kommt zu der Kunst, die in den einzelnen Arbeiten entfaltet ist, noch eine schwer definierbare, andersartige Kunst zur Betätigung, die alle die einzelnen Instrumente zu Orchesterwirkung zusammenfaßt, eine Kunst der Charakteristik, die architektonischen Ursprungs ist. Einen eigentlichen Einblick also in den Stand der angewandten Kunst einer Zeitepoche wird erst der einheitlich für bestimmte Zwecke geschaffene Raum geben, und deshalb bildet die Raumkunst den natürlichen Mittelpunkt dieser Ausstellung, und darin liegt wohl zugleich das Ungewöhnliche, das sie andern Ausstellungen gegenüber besitzt. Sie hat es durchgesetzt, Räume für fast alle Bedürfnisse unseres modernen Kulturlebens für wenige Monate in reichen und echten Materialien improvisiert zu sehen. In den nahezu zweihundert Räumen, die hier als Kunstwerke auftreten, und an denen die Auslese der selbständig schaffenden deutschen Künstler unserer Zeit fast lückenlos beteiligt ist, ist natürlich vor allem das Gebiet des Wohnraums nach allen seinen Abstufungen hin berücksichtigt. Den Raum als Kunstwerk im engeren Sinne repräsentiert zunächst der

individuell gestaltete Raum, der, für das Bedürfnis des Liebhabers berechnet, dem Künstler Gelegenheit gibt, seine Eigenart in allen Schattierungen zu zeigen; er ist besonders reich vertreten. Neben dieser Luxuskunst aber steht als eine zweite Gattung der künstlerische Raum, der gar nicht individuell sein will, sondern im Gegenteil möglichst typisch das Durchschnittsbedürfnis des Bürgers zum Gesichtspunkt nimmt; in zwei voll eingerichteten Etagenwohnungen und sechzehn Räumen einer Sonderausstellung der Dresdner Werkstätten wird diese wichtige Gattung gezeigt. Und endlich, noch eine wirtschaftliche Stufe tiefer, die sinngemäße und damit schöne Gestaltung des Arbeiterwohnraumes, der eine ganze Abteilung gewidmet ist, die mehrere voll eingerichtete Häuser zu einem freundlichen Dorfplatz zusammenfügt. So wird versucht zu zeigen, daß die neuzeitlichen Geschmacksbestrebungen durchaus nicht, wie viele meinen, eine Sache der oberen Zehntausend, eine Frage der Luxuskunst sind, sondern im Gegenteil, daß sie bereit und fähig sind, gesunde Schönheit in alle Klassen unseres Volkes zu tragen und damit der Lösung eines kleinen aber nicht unwichtigen Teiles sozialer Fragen näherzukommen.

Der Wohnraum in allen seinen Abstufungen ist aber nur ein kleiner Teil dieser Ausstellungsgruppe; neben Speisezimmer, Schlafzimmer, Diele, Bad und Festraum treten Aufgaben allgemeiner Natur hervor. Räume für Museen, für Gasthäuser und öffentliche

Gebäude, ein Amtsgericht, eine Schule, ein Standesamt, Schiffsräume deuten an, wie das neue Gestalten sich diesen wichtigen Zweig unserer Kultur zu erobern beginnt; die Säle eines kleinen Bahnhofs zeigen die Kunst in Verbindung mit den Bedürfnissen des Verkehrs; eine ganze Folge von Ladeneinrichtungen läßt das geschmackvolle Gestalten im Dienste des Geschäftslebens erkennen, und endlich zieht diese Ausstellung zum erstenmal das große Gebiet unserer Kultur in den Bereich ihrer Darstellung, das berufen ist, der Raumkunst die edelsten Aufgaben zu stellen: die kirchliche Kunst. Hier die Verbindung mit der lebenden Kunst wieder anzuknüpfen, scheint ihr eine ihrer vornehmsten Aufgaben. — Neben kleineren Räumen, unter denen sich auch ein israelitischer Betsaal befindet, ist deshalb eine vollständige katholische und eine protestantische Kirche entstanden; ein Friedhof endlich zeigt die Kunst im Dienste des Todes und des Gedenkens, und sucht damit die allgemeine Aufmerksamkeit auf ein Gebiet zu lenken, auf dem seelenloser Industrialismus in unseren Tagen vielleicht die beschämendsten Orgien feiert.

So wird das Bild unserer ganzen äußeren Kultur in einzelnen Stichproben auf dieser Ausstellung entrollt. Diese Vorführung der angewandten Kunst im Dienste ganz bestimmter Aufgaben versucht zugleich die Antwort auf jene zweite Frage zu geben, die bei

einer deutschen Kunstgewerbeausstellung nach den leidenschaftlichen Kunstströmungen der letzten Jahrzehnte beleuchtet werden mußte, jener Frage: Hat sich der Versuch als lebenskräftig erwiesen, zu schaffen ohne bewußte Anlehnung an historische Vorbilder? Auf diese Frage geben die einzelnen kunstgewerblichen Leistungen noch keine genügende Antwort. Es war einer der verhängnisvollen Irrtümer der jungen kunstgewerblichen Bewegung, daß es ein Zeichen für die Eroberung eines neuen Stiles sei, wenn man eine eigenartige Tapete oder einen neuartigen Teppich, einen Beleuchtungskörper oder ein Möbel schaffen konnte. Ob man eine Sprache besitzt, in der man sich wirklich auszudrücken vermag, das kann man nicht an solchen einzelnen Leistungen sehen, sondern das zeigt sich allein darin, ob man einen Ausdruck beherrscht, oder wenigstens zu beherrschen beginnt für den Charakter der verschiedenartigsten Raumbedürfnisse und Raumstimmungen unserer Tage. Darauf soll diese Ausstellung eine praktische Antwort geben. Sie zeigt nur Räume, die ohne Absicht einer Stilimitation entstanden sind. Daß sie darum einen neuen Stil zeige, ist damit selbstverständlich noch nicht gesagt. Diese Frage wird immer schwer zu beantworten sein. Und wer weiß, ob ihre Beantwortung überhaupt wichtig ist, man kann sie ruhig der Zukunft überlassen. Natürlich wird man zwischen den Leistungen, die hier zusammenkommen, zuerst die Unterschiede sehen;

die Kraft, nach eigenen Geschmacksprinzipien zu schaffen, haben nur selbständige Persönlichkeiten, deshalb werden die charakteristischen Eigentümlichkeiten einzelner markanter, zum Teil vielleicht extravaganter Individualitäten zuerst ins Auge fallen. Gegenüber diesen Verschiedenheiten liegt das Gemeinsame zunächst vielleicht nur in etwas, was nicht sogleich erkennbar ist: nämlich in der Absicht. In der Absicht, an Stelle eines hohlen Schemas etwas lebendig Empfundenes zu setzen.

Ein großer englischer Sozialphilosoph hat einmal gesagt, daß bei wichtigen Reformen in der negativen Seite die weitaus größere Arbeit steckt, als in der positiven, — so ist es auch hier. Wenn wir nur das Eine fühlen, daß wir den falschen Schein einer geborgten und inhaltlos gewordenen Stilwelt abschütteln können, so haben wir schon damit viel gewonnen. Als natürliche Folge dieser Erkenntnis ergibt sich nach der positiven Seite dann von selber: an Stelle des falschen Scheines zu setzen die möglichste Realistik in bezug auf Zweckerfüllung und Materialgerechtigkeit. Überall, wo man gesunden Regungen neuzeitlichen Schaffens begegnet, wird man der Freude an schönem Material und an schöner technischer Arbeit als etwas Gemeinsamem begegnen, kurz: der Sinn für Qualität ist es, der nach Ausdruck ringt. Nicht um diese oder jene Form handelt es sich in unserer Geschmacksbewegung, nicht um eine Linien- oder Ornamentationsart, wie die blöden Karikaturen findigen Geschäftssinnes

dem Publikum unter der Firma „Jugendstil“ oder „Sezessionsgeschmack“ glauben machen wollen. Sondern um ein Geschmacksprinzip, das vorläufig nicht fragt nach ästhetisch-formalen Gesichtspunkten, die man mit dem Begriff „Stil“ begrenzen kann, sondern nur fragt nach echt oder unecht: echt im Material, echt in der Arbeit, echt in der künstlerischen Gesinnung. Alles andere verschwindet neben diesen Fragen. Auf ihnen aber kann sich allmählich aufbauen das, wonach wir streben: eine sichere Linie im schwankenden Geschmack unserer Zeit, eine in sich gefestigte, selbständige ästhetische Kultur.

Diese Geschmacksfragen haben nicht nur die Bedeutung, wie man heute noch vielfach meint, feinfühligeren Naturen die Zutaten des Daseins würdiger und angenehmer zu machen, sondern neben dieser sozusagen privaten ästhetischen Bedeutung hängt fraglos eine ganz allgemeine wirtschaftliche Bedeutung eng mit ihnen zusammen. In der Konkurrenz des Weltmarktes strebt heute jedes Volk danach, soviel wie möglich selbständig zu werden. Die Leistungen fremder Industrien werden nachgeahmt und es wird ihnen nachgeeifert, bis man sie erreicht hat; auf dem Weltmarkte werden also diejenigen Produkte am längsten konkurrenzfähig und damit am wertvollsten sein, die man nicht nachahmen kann, sondern deren Wesen besteht in dem eigentümlichen Saft einer bodenwüchsigen Kultur, der sich äußert in dem, was man Geschmack nennt. Geschmack läßt sich

nicht nachahmen. Die wirtschaftliche Macht, die in vielen Einzelobjekten von England und Frankreich diktatorisch ausgeht, beruht auf dieser Überlegenheit und Gefestigtheit der undefinierbaren Kulturwerte des Geschmacks. Gelingt es uns also, den Sieg auf dem Gebiete des Geschmacks zu erringen, gelingt es uns gar, eine Geschmackskultur aufzubauen, die einen führenden Charakter aufweist, so bedeutet das nicht nur einen ästhetischen, sondern in ebenso hohem Maße einen wirtschaftlichen Gewinn.

Die Fragen also, die uns Künstler in diesen Tagen bewegen, sind nicht, wie selbst der wohlwollende Laie oft genug meint, Fragen, bei denen es sich um das mehr oder minder hohe Glücksgefühl künstlerisch empfindender Einzelmenschen handelt, sondern es sind Machtfragen von allgemeinster Bedeutung. Auf dem Gebiete von Wissenschaft und Technik spielen wir Deutsche bereits eine führende Rolle, jetzt handelt es sich darum, ob es uns gelingen wird, der ungeheuren Kulturarbeit, die im vorigen Jahrhundert Wissenschaft und Technik geleistet haben, das Stück Kulturarbeit nachholend wieder hinzuzufügen, das zum großen Teil eben durch jene wissenschaftliche und technische Entwicklung zerstört oder doch wenigstens gehemmt wurde: das Reich der sinnlichen Kultur als Ergänzung zum Reiche der geistigen Kultur. Die Kunst, um die es sich für uns handelt, ist nicht, wie es so viele meinen, die Blume, die man sich ins Knopfloch steckt, wenn

man gerade dazu aufgelegt ist, die man aber ebensogut weglassen kann, wenn man Eile hat oder an anderes denkt, sondern sie ist das Kleid selbst. Und beim Kleide ist es nach kultivierten Begriffen so: ob man nun Eile hat oder nicht, oder ob man an anderes zu denken hat oder nicht — das Kleid muß anständig sein. Der Mensch, der sein Äußeres verkommen läßt, kommt herunter, mag er es merken oder nicht, und gerade so ist es mit dem Kleide eines ganzen Volkes. Ein Volk, das systematisch gewöhnt wird an Talmikunst und Protzenwirkung, verroht; ein Volk, das zurückgeführt wird zur Echtheit im Einfachen sowohl wie im Reichen, erstarkt. So sind wohl in letzter Linie die moralischen Fragen, die mit den Fragen ästhetischer Kultur zusammenhängen, noch mächtiger als die Fragen künstlerischen Genusses und die Fragen wirtschaftlichen Vorteils.

Das sind die Gesichtspunkte, die leitend waren beim Organisieren dieser Ausstellung, die den Mut und die Berechtigung gegeben haben, den Fährnissen und Anstrengungen solch eines Werkes entgegenzugehen.

Es ist ein ernster Kampf, der hier unternommen ist. Die Räume, die man da in der Ausstellung sieht, haben mit ganz wenigen Ausnahmen keinen Auftraggeber, der sie finanziert hat, sie haben in den meisten Fällen nur einen moralischen Auftraggeber, den Künstler selbst, der aus dem Drange,

die betreffende Aufgabe zu lösen, sich seine einzelnen Handwerker zusammensuchte, die ihn mutig im Vertrauen auf den Sieg seiner guten Sache unterstützten. So haben hier die Künstler und Gewerken aus eigenem Auftrag Säle und Hallen und Kirchen gebaut, und was sie wollen, ist: wieder unmittelbare Fühlung zu gewinnen mit ihren Zeitgenossen.

Zahlreiche Dinge haben sich dazwischengedrängt, um diese Fühlung zu hemmen. Der Großunternehmer in Kunst auf privatem aber auch auf staatlichem Gebiete ist dem Publikum gegenüber an die Stelle des eigentlich Schaffenden getreten. Um die leise treue Arbeit des Einzelnen in den Bedarf des eigenen Lebens eingreifen zu lassen, ist man meist zu bequem geworden, fremd gehen auf allen Gebieten der angewandten Kunst der Schaffende und das große kaufende Publikum nebeneinander her. Möge diese Ausstellung anfangen, die Brücke wieder zu schlagen.

Denn das Eine muß man sich dieser Ausstellung gegenüber deutlich klar machen. Wenn ein Uneingeweihter, etwa ein Ausländer sie besucht und meint: so sieht es also mit der Kunst im Leben bei den Deutschen aus —, so würde er sich einstweilen bitter täuschen.

Das, was man hier sieht, ist nicht das Spiegelbild dessen, was wir in Deutschland an künstlerischer Kultur bereits haben, sondern nur ein Spiegelbild

dessen, was wir an künstlerischer Kultur haben könnten. Zieht das Publikum aus den Eindrücken der Ausstellung keine Konsequenzen, betrachtet es sie nur als einen ganz interessanten Neugierspaziergang in ein seltsames Kunstland, so versinkt nach vier Monaten das ganze Bild spurlos wieder in der Versenkung und der breite bequem befahrbare Strom des Mittelmaßes rauscht darüber hinweg.

Wir glauben ja selbst nicht, daß es uns in der Ausstellung überall gelungen ist, unsere Gesichtspunkte in die Tat umzusetzen. Wenn man von äußeren Schwierigkeiten ganz absieht, obgleich sie wahrlich keine geringe Rolle bei einer solchen Ausstellung spielen, so muß man zwei innere Schwierigkeiten bedenken. Bei einer Kunstgewerbeausstellung vermag man nicht, wie bei einer Kunstausstellung, im Atelier des Meisters aus seinen fertigen Bildern das Beste zu wählen, das man nun mit voller Sicherheit dem Geschmacksrahmen der Ausstellung eingliedern kann, man ist angewiesen auf Wagnisse, auf Leistungen, die, erst wenn sie unveränderlich an Ort und Stelle stehen, den Grad ihrer Güte zeigen. Und selbst treu arbeitende Meister arbeiten nicht immer gleich glücklich. Vor allem aber hat man in der ganzen Ausstellung mit einer Strömung zu rechnen, die noch keine zehn Jahre alt ist, die in den sechs bis acht Jahren ihres Bestehens noch nicht an allen Punkten Deutschlands ausgeglichen sein kann und selbst vor Entgleisungen nicht sicher ist. Dem Spötter

wird es ein leichtes sein, durch unsere Hallen zu gehen und allerlei Unkraut und Mißgewächs zu einem kritischen Strauß zusammenzuwinden. Das darf den Arbeiter, der ein Feld bestellt hat, nicht schrecken, denn derjenige, der da sehen will, der wird, hoffen wir, trotzdem sagen: Das Korn steht gut, wir wollen alle mithelfen, daß es für Deutschland eine reiche Ernte gibt! (1906)

INHALTSVERZEICHNIS

Von obigen Aufsätzen erschien der 7. in Wuttke, „Die deutschen Städte“, Verlag Fr. Brandstetter, Leipzig; der 8. in Graul, „Die Krisis im Kunstgewerbe“, Verlag S. Hirzel, Leipzig.

VOM GLEICHEN VERFASSER ERSCHIEN:

FRITZ SCHUMACHER, IM KAMPF UM DIE KUNST. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen. 2. Auflage. Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg :: :: :: :: :: Br. M. 2.—

FRITZ SCHUMACHER, STUDIEN. :: :: :: 20 Kohlezeichnungen. Verlag Baumgärtner, Leipzig :: :: :: :: :: :: :: :: :: M. 20.—

DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG